jean starobinski

Vălul Popeei ● Literatura – textul și interpretul ● „A se pune în locul..." ● „Ca și de-a iadului poartă lehamite mi-e..." ● Sabia lui Aias ● Despre lingușire ● Exilul critic ● Despre stilul filosofic al lui Candide ● Candide și problema autorității ● Spațiu al zilei, spațiu al fericirii ● Jean-Jacques Rousseau : Fericirea din timpul zilei și munca nocturnă ● Remediul în rău ● Incipitul Nepotului lui Rameau ● Stendhal pseudonim ● Scara temperaturilor ● Baudelaire ● Despre cîțiva reprezentanți alegorici ai poetului ● Alterius spectare laborem (Maldoror pe țărm) ●

textul și interpretul

editura univers

TEXTUL ȘI INTERPRETUL

JEAN STAROBINSKI

Traducere și prefață de
ION POP

București, 1985
Editura UNIVERS

CU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

JEAN STAROBINSKI ȘI MOBILITATEA PRIVIRII CRITICE

Într-o epocă în care interesul pentru ultimele descoperiri în materie de metodologie critică se transformă adeseori în fascinație necontrolată și exclusivistă, cînd proiectul teoretic tinde rapid spre dogmatizare, o poziție de echilibrată receptivitate cum e aceea a lui Jean Starobinski are, credem, de ce să atragă pe oricine vizează o cît mai adecvată și fructuoasă apropiere de textul literar. Venind în critică dinspre știință (este medic de formație), beneficiind în același timp de o solidă cultură filosofică și filologică formată într-un spațiu de confluență a spiritului francez cu cel german, profesorul genevez a putut cîntări cum se cuvine aportul posibil, pentru critica literară, al științelor umaniste de care „noua critică" a profitat din plin. Cu un maestru ca Marcel Raymond, el însuși trecut prin experiența diversificată a două culturi majore, și maturizîndu-se în atmosfera de emulație spirituală a „grupării de la Geneva" alături de un Jean Rousset, autorul *Relației critice* era pregătit pentru o întîmpinare oarecum mai moderată a ceea ce, în Parisul tuturor avangardelor, înflăcăra spiritele novatoare, împingîndu-le nu o dată spre absolutizări și extreme. Ex-centrica Genevă permitea situarea la o anume distanță, favorabilă „reflecției libere". „Tematismul" care-i structurează, în esență, opera și în interiorul căruia criticul își va descoperi și dezvolta o *temă* a sa, fundamentală și cu valoare emblematică, nu va însemna pentru el un mecanism interpretativ rigid și restrictiv, ci va constitui mai degrabă un mod de coagulare a unor linii de tensiune alimentate de multiple nivele ale cunoașterii. Astfel încît, lipsit de prejudecăți și situat pe poziții raționaliste ferme, el se va manifesta ca o sensibilitate și conștiință deschise, capabile de o limpede situare a fiecărui demers în ierarhia actelor de lectură. În ultimă instanță, viziunea sa critică se va afirma sub semnul *voinței de sinteză*, al unui ideal al *criticii complete* sau

totale — atît cît poate fi ea de completă în momentul dat al evoluției instrumentelor de care această disciplină dispune. Recunoscut de fapt ca irealizabil, acest ideal este, în orice caz, mobilizator. Și, în ceea ce privește peisajul critic românesc, el poate invita, de asemenea, la o reflecție nu mai puțin fertilă.

Ceea ce atrage atenția din primul moment la Jean Starobinski este definirea ecuației text-interpret ca *relație dinamică*. În metafora „ochiului viu" este sugerată tocmai această esențială mobilitate a actului interpretativ. În fața „ascunsului (care) fascinează", privirea cititoare se simte chemată să descifreze sensurile dincolo de aparențele imediate oferite de text. Încă din eseul *Vălul Poppeei*, datînd din 1957 și inclus în volumul *L'Œil vivant* din 1961, criticul semnala însă două posibile excese : tentația unei *intimități* depline, a unei „complicități totale cu subiectivitatea creatoare" și, la polul opus, ispita extremei *distanțări*. În primul caz, *identificarea* fără rest ar provoca anihilarea vocii critice, căderea în „parafrază" sau „pastișă" ; în celălalt, „privirea de deasupra" *(le regard surplombant)* i-ar îngădui, desigur, criticului cuprinderea panoramică a „împrejurimilor" operei, ținînd de „mobilurile inconștiente", de „relațiile complexe care unesc un destin și o operă cu mediul lor istoric și social" etc. — însă specificitatea operei, individualitatea ei s-ar pierde inevitabil. Soluția propusă va fi deci una intermediară, neexcluzînd nici intuiția identificatoare, nici distanțarea reflexivă, ci presupunînd alternarea lor echilibrată : „Critica completă nu este poate nici cea care vizează totalitatea (cum face privirea de deasupra), nici cea care vizează intimitatea (cum face intuiția identificatoare) ; este o privire care știe să ceară rînd pe rînd supra-înălțarea *(le surplomb)* și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la cealaltă" [1].

Această schiță a ceea ce va fi definit mai tîrziu ca „relație critică" trasează de fapt jaloanele mari ale viziunii lui Jean Starobinski asupra interpretării. Ea introduce una dintre noțiunile pe care criticul le va evidenția necontenit — aceea de „reflecție liberă", care-i marchează diferența față de „critica de identifi-

[1] *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 27.

care" a altui tematist important, Georges Poulet, și deschide calea către evaluarea gradului de implicare a *interpretului* — iar pe de altă parte indică în *text* reperul major, atît ca punct de plecare al lecturii, cît și ca termen permanent de referință, cu funcție decisivă în verificarea validității discursului critic.

„Formă obiectivă" sau „structură materială", textul va fi considerat și mai tîrziu „obiectul viguros", „referentul ce nu se lasă eludat" și care cere o „permanentă întoarcere": el oferă substanță comentariului critic și reprezintă un criteriu de adevăr. „Traiectul critic", ducînd „de la acceptarea naivă la o înțelegere integratoare" va fi condiționat, așadar, de o cît mai clară circumscriere a realității textuale. O activitate restitutivă, de natură filologică, atentă la evoluția variantelor spre forma definitivă, la „definirea precisă a cuvintelor în contextul lor istoric" etc., va preceda (nu însă în mod obligatoriu) actul interpretării propriu-zise, fiind ea însăși, în fond, un început de interpretare, depășind pura inventariere de tip pozitivist. Căci se poate descifra prin ea o mișcare a subiectivității creatoare, „gesturile căutării, ale insatisfacției, apoi ale refuzului, care vin să dubleze, ca sub-operă, prezența pozitivă a versiunii finale"[2].

O astfel de situare față de text îl plasează pe Jean Starobinski în marea tradiție a criticii literare de factură *hermeneutică*. Însăși tema fundamentală a discursului său critic în ansamblu — *ochiul viu*, privirea chemată să pătrundă dincolo de aparențe, de văluri și măști (și, în ultimă instanță, de litera textului) — indică un hermeneut prin excelență. O propoziție precum: „Ascunsul fascinează", cu care debutează *Vălul Poppeei* (eseu prezent și în culegerea de față), poate fi considerată drept un semnificativ „punct de plecare" (în sensul acordat expresiei de Georges Poulet) definitoriu pentru acea „clipă privilegiată", a descoperirii de sine a subiectului creator — aici a interpretului pornit în căutarea sensurilor disimulate de suprafața textuală. Or, Jean Starobinski indică a-și fi descoperit astfel, din primul moment, vocația de hermeneut.

Atenția acordată de el, cum am văzut, etapei de *restituire* a textului se înscrie de altminteri printre actele obligatorii ce-

---

[2] v. *La littérature. Le texte et l'interprète*, în vol. *Faire de l'histoire*, II, Paris, Gallimard, 1975, p. 170.

rute de un asemenea demers, marcînd latura *exegetică* a interpretării, care — după cum afirmă Paul Ricoeur — „își propune să înțeleagă un text, să-l înțeleagă pornind de la intenția lui, pe temeiul a ceea ce vrea el să spună“ [3]. Dacă textul e punctul de plecare și de întoarcere, permanenta referință necesară a cititorului, se cuvine ca el să fie receptat în datele sale „obiective“, așa cum autorul l-a conceput, definitivat și transmis contemporaneității sale și, în mod inevitabil, unei posterități libere să-i dezvăluie noi înțelesuri ; nu însă înainte de a-l fi situat în contextul *originar*, într-o tradiție acum la distanță, dar ale cărei dimensiuni trebuie conturate cît mai exact pentru o justă evaluare a semnificațiilor prezente ale lecturii. Așa se explică de ce criticul subliniază în repetate rînduri inițiala și fundamentala *non-identitate* dintre termenii relației critice, dintre obiect și subiectul interpretant. „Nimic nu e mai necesar — spune el — decît asigurarea celui mai înalt grad de independență reciprocă dintre obiect și mijloace“ ; iar mai departe : „Orice critică completă, *după ce a știut să recunoască alteritatea ființei sau obiectului către care se întoarce* (s. n.), știe să dezvolte în legătură cu ele o reflecție autonomă și găsește pentru a o exprima un limbaj ce-și marchează cu vigoare diferența“ [4].

Faptul e de cea mai mare importanță pentru situarea criticului genevez în amintita tradiție a hermeneuticii. El angajează la mai multe nivele problema raportului dintre interpret și text, dintre autor și operă, dintre operă și cititorul său „originar“, și nu mai puțin chestiunea relațiilor diversificate dintre text și mediul socio-cultural în care a luat naștere.

Vorbind despre obligația restituirii obiective a textului (din punct de vedere filologic, dar și al situării în contextul său istoric), Jean Starobinski știe totuși că această etapă este doar una pregătitoare, necesară dar nu și suficientă, a demersului interpretativ. „Trădarea idealului identificării“ — despre care se putea citi încă în *Vălul Poppeei* — și insistența asupra deliberatei distanțări necesare „reflecției libere“ a interpretului, ca și reve-

[3] Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 7.

[4] *La littérature. Le texte et l'interprète*, în vol. cit., p. 168, 174.

nirea mai recentă asupra *diferenței* și *alterității* obiectului în raport cu interpretul său, se întîlnesc cu exigențele cele mai actuale ale criticii hermeneutice. Ar putea fi citați, în această ordine de idei, un H.-G. Gadamer, care, în a sa *Wahrheit und Methode* (1960), punea aceeași problematică în termeni apropiați, scriind că între autor și interpret există „o diferență ireductibilă, care rezultă din distanța istorică ce-i separă“ [5]. Filosoful german ataca de fapt perspectiva psihologizantă propusă de hermeneutica romantică, conform căreia „înțelegerea era concepută ca re-producere a unei produceri originare“, prin situarea interpretului „la același nivel cu autorul“ [6]. Conceptul de *cititor originar* era astfel respins ca prea restrictiv, căci — scrie Gadamer — „orizontul de sens al înțelegerii nu se poate lăsa limitat, nici de ceea ce autorul avea în vedere, nici de orizontul destinatarului pentru care textul a fost scris la origine (...). Ceea ce e fixat prin scris s-a desprins de contingența originii sale și de autorul său și s-a eliberat în mod pozitiv pentru o nouă relație“ [7].

Autorul *Relației critice* știe tot atît de bine că restabilirea textului în datele sale „obiective“ este departe de a presupune și asigura o apropiere neutră. Căci, observă și el, „pentru a rosti faptele observate, trebuie să recurgi la limbajul descriptiv al unei alte epoci (a noastră), și al unei alte categorii intelectuale (aceea a cunoașterii noastre contemporane). Cu cît căutăm să atingem operele în configurația pe care ele o au *în sine*, cu atît dezvoltăm legăturile care le fac să existe *pentru noi*“ [8]. (Înțelegerea orizontului originar al lecturii este totuși foarte importantă pentru Jean Starobinski : dovadă, între altele, modul în care analizează evoluția „identificării“ critice de la clasicii francezi la Diderot, ținînd seama de ceea ce H.-R. Jauss numește „orizontul de așteptare“ al publicului ; diferența față de receptarea actuală a textului poate fi pusă astfel mai pregnant în evidență. A se vedea, în acest sens, eseul *„A se pune în locul...“*, cuprins și în acest volum.)

---

[5] V. trad. fr. *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 136.
[6] H.-G. Gadamer, *Op. cit.*, p. 136.
[7] *Ibidem*, p. 242-243.
[8] *La littérature. Le texte et l'interprète*, în vol. cit., p. 176.

Problema istoricității lecturii este pusă astfel în termenii cei mai clari, și ea angajează acea, numită de H.-G. Gadamer, „fuziune a orizonturilor", regăsibilă și la Paul Ricoeur în formula „încrucișării a două temporalități" (a tradiției și a interpretării actuale), constituind „timpul sensului" [9].

Într-o atare perspectivă, chestiunea aproprierii semnificațiilor conținute de text trebuie privită ca învingere a distanței temporale și (re)integrare a tradiției în dinamica prezentă a procesului cultural. „Identificarea" devine practic imposibilă — cu toate că, așa cum s-a putut deduce din datele discutate, criticul trebuie să-și propună drept obiectiv o cît mai exactă descifrare a „finalității intenționale" și a „formei obiective" a operei. Oricum, apropierea de text presupune un moment al simpatiei sau empatiei, ca primă treaptă de înaintare spre operă. Regăsim aici ecouri evidente, ce vin dinspre „divinația" lui Schleiermacher, ca nume al intuiției globale a sensurilor textului, dinspre „trăirea" sau „intropatia" diltheyană și „simpatia pătrunzătoare" a lui Marcel Raymond, înfățișate drept condiții ale unei autentice comunicări cu opera. Jean Starobinski le preia doar ca pe niște premise ale „identificării", urmîndu-l în acest punct mai mult pe Marcel Raymond decît, cum am văzut, pe Georges Poulet. Căci o atare apropiere nu constituie pentru el decît un prim pas, căruia îi succede cu necesitate *studiul structurilor obiective* ale textului, ca „bază formală" a „seducției inițiale", ca „substrat verbal" al sensului.

Așa-numita *critică imanentă* are în vedere și la Jean Starobinski, ca la toți reprezentanții „noii critici", opera ca întreg deplin structurat, ca „sistem complex al raporturilor interne", în care „nu există detaliu indiferent" [10]. În această „lume condusă de legitatea ei proprie", criticul e chemat să descopere „corespondențe semnificative nu numai între valorile aceluiași nivel (fapte care țin de stil, de compoziție, de sonoritate), dar și corespondențe între valori de nivel diferit (fapte de compoziție ce-și găsesc o neașteptată confirmare prin concursul faptelor de stil"

[9] Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 31.
[10] J. Starobinski, *Relația critică*, trad. rom. de Al. George, București, ed. Univers, 1974, p. 31.

etc.[11]. Textul poate fi caracterizat astfel ca un „organism" funcționînd ca „joc al corelațiilor", în spațiul căruia aspectul obiectiv și cel subiectiv fuzionează, depășindu-se „sterila antinomie" tradițională dintre *fond* și *formă, idee* și *expresie,* spre un „monism al scriiturii"[12].

O însemnătate particulară are, pentru etapa analizei imanente, introducerea noțiunii de *cerc hermeneutic,* preluată din filosofia și critica germană (pe linia Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Leo Spitzer, Gadamer), care implică, printre altele, tocmai existența unei relații dinamice între parte/întreg — întreg/parte, necesitînd efectuarea unui permanent du-te-vino între diversele nivele formale și de semnificație. Dacă „punctul de plecare se semnalează dintru început drept punctul care urmează să fie regăsit"[13], între cele două momente, al pre-semnificației și al semnificației integratoare, are loc un întreg proces de metamorfoză și îmbogățire, prin interpretarea ce situează obiectul în ansambluri lărgite ale cunoașterii. În această privință, studiul *Leo Spitzer și lectura stilistică* (din *Relația critică)* este, și el, deplin lămuritor, prin insistența cu care sînt degajate direcțiile unei tehnici de lectură pe care comentatorul le dezvoltă el însuși, vorbind despre existența unui „cerc de cercuri", ca „succesiune de totalități provizorii" din ce în ce mai vaste. (Se poate — afirmă criticul și în mai recentul eseu *Literatura. Textul și interpretul* — ca structura descifrată, printr-o mărire extremă, la nivelul unei îmbinări sintactice, să ducă la descoperirea omologului său la un alt nivel, nu în textul unei pagini izolate, ci la scara unei întregi opere, a unei lumi imaginare, sau a unui moment al istoriei"[14].) Reapare însă aici și o anume rezervă, ce fusese exprimată încă în *Vălul Poppeei,* atunci cînd Jean Starobinski semnala pericolul excesului de distanțare față de operă al „privirii de deasupra": acesteia îi corespunde aici extrema lărgire a „cercului hermeneutic" pînă la nivelul unei maxime generalități, de la care interpretarea riscă să piardă din vedere specificitatea obiectului. Întoarcerea la text, preconizată

[11] *Relația critică,* ed. cit., p. 31.
[12] *Ibidem,* p. 32.
[13] *Ibidem,* p. 155.
[14] *La littérature. Le texte et l'interprète,* în vol. cit., p. 178.

pentru echilibrarea celor două tentații — ale identificării și distanțării exagerate — se impune încă o dată. Cîteva magistrale analize, aplicate unor texte considerate emblematice (vezi episodul *Ospățului de la Torino* din *Confesiunile* lui Rousseau, în *Relația critică*, și episodul biblic al *Luptei cu Legiunea* din volumul *Trois furreurs*, 1973), arată în ce măsură știe Jean Starobinski să descopere acel „sistem de corespondențe" dintre nivelele textului — în cadrul unei critici imanente ce nu-și refuză totuși deschiderea spre spațiul amplificat al contextului socio-cultural.

Cu privire la acesta din urmă, autorul *Relației critice* se exprima cu claritate atunci cînd, afirmînd că opera este o „lume condusă de legitatea ei proprie", adăuga imediat că ea este și „o lume într-o lume mai mare" [15]. Rotirea privirii spre împrejurimile operei se face însă din centrul textului, libertatea reflecției e o libertate condiționată. Abordînd problema raporturilor cu societatea și instituțiile ei, cu alte opere literare, Jean Starobinski se apropie de o sociologie a textului literar, care presupune relativizarea perspectivei structuralist-genetice conturate de Lucien Goldmann, prin deplasarea accentului pe structura intimă a *limbajului* și luarea în considerare a elementelor de opoziție, a ceea ce criticul numește „relația diferențială și polemică cu literatura anterioară și cu societatea înconjurătoare" [16]. Opera poate apărea, așadar, dintr-o atare perspectivă, și ca „microcosm" sau „rezumat simbolic" al unei epoci, dar și ca factor de „destructurare". Recuperarea sau, mai exact, reintegrarea unghiului de vedere sociologic asupra literaturii trebuie să evite, după Jean Starobinski, unilateralitatea și simplismul relației de strictă determinare, exterioară, a literarului de către social ; literatura e privită ca încorporînd în structura-i specifică dubla mișcare *dinspre* și *către* mediul socio-lingvistic în care ia naștere : textul nu e o simplă oglindă inertă, ci și răspuns, agent formativ sau destructurant. Construindu-și opera, scriitorul nu intră, pe de altă parte, în dialog numai cu realitatea social-istorică imediată, ci și cu o întreagă bibliotecă, asimilată, interogată, respinsă. Opera se proiectează, în felul acesta, în mod necesar, pe „fundalul limbajelor moștenite", pe orizontul unei isto-

[15] *Relația critică*, p. 33.
[16] *Ibidem*, pp. 34-35.

rii a literaturii, participînd și la complexul proces al intertextualității. (Studiile consacrate lui Rousseau și, mai recent, lui Montaigne arată cît de fructuoasă este o asemenea abordare).

Într-un dublu sens este considerată de către critic și *relația dintre operă și autor*. Dimensiunea psihologică a textului e urmărită cu atenție, dar, conștienți sau inconștienți, factorii psihologici generatori se cer descifrați în textul însuși, pe o traiectorie rareori simplu-liniară. Documentarismul biografic pozitivist este respins de critic, în numele cercetării dimensiunilor existențiale ale scriitorului în structurile de profunzime ale textului. Din acest punct de vedere, aportul psihanalizei nu e deloc neglijat, însă nici nu sînt primite fără rezerve toate sugestiile venite din această zonă a interpretării. Și poate că cea mai însemnată dintre reținerile criticului privește chiar una dintre ideile centrale ale teoriei freudiene, și anume însăși interpretarea artei ca „dorință deturnată în domeniul ficțiunii" (v. eseul *Psihanaliză și literatură*, în *Relația critică*). Așa cum, proiectată pe fundalul istoriei, opera nu era acceptată ca simplă oglindă neutră a evenimentelor, ea nu e — dacă o punem în raport cu subiectivitatea creatoare — doar răsfrîngerea unor mobiluri ascunse, împinse spre vîrsta primei copilării, a căror tensiune se rezolvă simbolic în ficțiune, ci — cum scrie criticul — opera „trebuie considerată ea însăși un act originar, un punct de ruptură în care ființa, începînd să mai sufere acțiunea trecutului, caută să inventeze, împreună cu trecutul ei, un viitor fabulos, o configurație sustrasă timpului" [17]; însuși destinul artistului este, prin operă, modificat.

Să menționăm, în sfîrșit, interesul manifestat de Jean Starobinski pentru descifrarea *intenționalității operei*, așa cum e înscrisă ea în chiar substanța textului, cu precădere în operele moderne, dar și la scriitorii mai vechi : o demonstrație recentă o oferă ampla cercetare dedicată lui Montaigne și *Eseurilor* sale (v. *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982).

---

[17] *Relația critică*, p. 245.

*

Chiar și această sumară trecere în revistă a principalelor tipuri și momente ale lecturii, ilustrative pentru modul cum Jean Starobinski concepe „relația critică", poate da o idee despre amplitudinea deschiderii sale spre tot ceea ce, în spațiul științelor umaniste, e profitabil pentru actul interpretării. „Nici o metodă nu poate fi recuzată din principiu" — se afirmă, de altfel, în *Relația critică* [18] — iar insistența cu care se accentuează asupra primatului textului sugerează că fiecare operă oferă indiciile sistemului său preferențial de lectură. Ceea ce nu înseamnă desigur că se respinge posibilitatea unor alte tipuri de apropiere. Dimpotrivă, criticul se pronunță pentru „confruntarea globală a operei sub toate aspectele ei, cu toate tehnicile parțiale disponibile" [19] — confruntare implicînd o „critică a metodei" și avînd drept rezultat identificarea celor mai fertile căi de acces spre semnificațiile textului. Altfel spus, ceea ce cere criticul este o cît mai deplină *adecvare la obiect*. Rezultatele lecturii pot da seama, prin vigoarea ori slăbiciunea lor, de gradul de coerență al discursului critic și de productivitatea instrumentelor de interpretare pentru care s-a optat: „Toată chestiunea — remarcă Jean Starobinski — rămîne însă de a ști dacă ea (metoda) e adecvată, specifică și suficient de completă" [20]. Permanenta revenire la text reprimă excesul teoriei, rigiditatea „principiilor regulatoare", atenuînd astfel, pe de altă parte, tendința discursului critic de a eluda, prin generalizare și raționalizare, *diferența*, specificitatea operelor. De aceea — spune criticul — „orice lectură [trebuie] să rămînă neprevăzută, o simplă întîlnire, neumbrită de nici un fel de doctrină prealabilă" [21]. Este însă de remarcat imediat că situarea reflecției metodologice în chip de „postfață" a actului interpretativ nu înseamnă nicidecum negarea acelor „principii regulatoare mai solide" menite să asigure disciplina lecturii și amintita adecvare la obiect; din contra, criticul vorbește insistent despre necesitatea perfectei cunoașteri a tehnicilor de descifrare, atrăgînd, în plus, atenția — așa cum

[18] *Ibidem*, p. 156.
[19] *Ibidem*, p. 41.
[20] *Relația critică*, p. 156.
[21] *Ibidem*, p. 25.

am observat deja — asupra independenței și autonomiei obiectului cu care interpretul urmează să intre în relație. Căci pentru el critica trebuie să fie o *întîlnire cu textul,* pe un traiect care să permită în egală măsură evidențierea structurilor obiective ale operei și libera reflecție a cititorului. „Idealul criticii" va fi definit tocmai sub semnul conjugat al „rigorii metodologice (legată de anumite tehnici și procedeele lor verificabile)" și al „disponibilității reflexive (liberă de orice constrîngere sistematică)" [22].

Se conturează astfel, în linii ferme, și *locul interpretului* în raport cu textul. „Individ istoric", el este cel care *alege* obiectul în funcție de „beneficiul actual" pe care îl poate oferi, el este cel care decide și asupra *metodei* și *decupajului* celui mai productiv pentru descifrare, trasînd cercul sau „cercul de cercuri", hermeneutice ; el deține, apoi, acea „energie a interogației" ce provoacă textul la o cît mai completă dezvăluire a structurilor semnificative. Echilibrul dintre aspirația spre identificare și reflecția distantă depinde de propria sa disciplină spirituală, iar „asceza impersonală a cunoașterii obiective" se aliază la el cu suplețea, verva, „forța de inspirație" și puterea inventivă. „Interpretul — spune Jean Starobinski — pune ceva de la sine chiar și atunci cînd pretinde că nu procedează decît la o descifrare. De fapt, el este într-o mare măsură producătorul a ceea ce descoperă în text" [23]. Subliniem : *a ceea ce descoperă în text.* Căci pentru Jean Starobinski interpretul autentic nu are nimic comun cu „cititorul abuziv", care își îngăduie să spună orice despre text, transformîndu-l într-un simplu pretext pentru dezvoltarea propriilor sale fantasme. „Validitatea" discursului critic nu poate fi astfel despărțită de *adevărul* ei, verificat prin confruntarea cu opera.

„Completa metamorfoză" reprezentată de actul lecturii critice (întrucît „obiectul de interpretat a crescut prin întreg aportul activității de interpretare") poate fi în felul acesta asimilată ea însăși cu o *operă,* cu o *creație* ce poartă pecetea inconfundabilă a unei *personalități.*

Personalitatea lui Jean Starobinski am așeza-o sub semnul *mobilității privirii critice.* Nu numai pentru că el știe să fruc-

---

[22] *Ibidem,* p. 42.
[23] *La littérature. Le texte et l'interprète,* în vol. cit., p. 180.

tifice în propria creație sugestiile mai multor metode parțiale, realizînd un discurs de o deplină coerență, ci și întrucît lectura operei sale dezvăluie, de la o carte la alta, o „obsesie modelatoare" a cărei emblemă e „ochiul viu" și care-i coagulează de fapt întreaga viziune critică. Nu e deloc greu de observat că reflecția sa e dominată de o complexă *tematică a privirii*, căreia i se subsumează meditația asupra raportului dintre mască și realitatea ascunsă a eului, dintre aparență și esență: „transparența și obstacolul" la Rousseau (în *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, 1957), simbolurile privirii în teatrul lui Corneille și Racine, pseudonimia lui Stendhal (în *L'Œil vivant*, 1961), ambiguitatea ipostazelor clovnești ale artistului modern (în *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, 1970), „cuvintele de sub cuvinte" în anagramele lui Saussure (în *Les mots sous les mots*, 1971), „teatrul lumii" și măștile sale, la Montaigne (*Montaigne en mouvement*, 1982) — constituie o suită de variațiuni pe aceeași temă obsedantă. În ultimă analiză, aceasta mobilizează însăși viziunea asupra actului critic, „ochiul viu" deschis spre „ascunsul (care) fascinează", provocat de „măștile" cuvintelor la o trecere a pragului către sens. Interpretul descoperă în texte tot atîtea acte de interpretare, sfîrșind prin a se descoperi pe sine însuși ca interpret. Este deci îndreptățit să afirme, cum o face într-un interviu, după apariția cărții despre Montaigne, că: „A interpreta o operă înseamnă și a te interpreta pe tine însuți, înseamnă, așadar, a face operă de autoportret, de autocritică" [24].

*

Prezenta culegere din eseurile critice ale lui Jean Starobinski — în majoritatea lor nepublicate încă în volum și reprezentînd cercetări de dată recentă [25] — constituie, credem, o ilustrare elocventă a stadiului actual al preocupărilor sale, atît la nivelul teoriei interpretării literare, cît, mai ales, la acela al

---

[24] V. *Starobinski en mouvement*, propos recuellis par A. Gaudemar, în *Magazine littéraire*, No. 192, février 1983, p. 77.

[25] Fac excepție eseurile *Le voile de Poppée* și *Stendhal pseudonyme* (selectate din volumul *L'Œil vivant*, 1961) și *L'épée d'Ajax* (din volumul *Trois furreurs*, 1973). Celelalte au apărut în volume colective sau reviste de specialitate.

practicii lecturii. Cîteva dintre direcțiile majore ale gîndirii sale — de care cititorul român a luat deja cunoștință prin traducerea unei lucrări fundamentale precum *Relația critică* (1970) — vor putea fi regăsite aici prin alegerea mai vechiului text programatic *Vălul Poppeei* (scris în 1957 și tipărit în volumul *L'Œil vivant* din 1961), ca și a articolului teoretic *Literatura. Textul și interpretul* (1975). Dacă ideile dezvoltate în cel dintîi și-au aflat expresia mai cuprinzătoare în *Relația critică*, el rămîne semnificativ ca primă confesiune definitorie ce particularizează poziția lui Jean Starobinski în cadrul „grupării de la Geneva" și, în general, al „noii critici" de expresie franceză. Se conturează aici, cum am remarcat în paginile anterioare, o opțiune „tematistă" lipsită totuși de rigiditate, capabilă să mobilizeze o viziune mai largă asupra criticii literare : căci tematica privirii, cristalizată în metafora *ochiului viu* nu anunță de fapt o restrîngere a ariei de investigație la un motiv, fie el dintre cele mai productive (și criticul dovedește că este astfel prin urmărirea plurivalenței lui la scriitori precum Corneille, Racine, Rousseau și Stendhal), ci numește însăși relația — deschisă, dintre interpret și textul ce se propune descifrării : „eu numesc aici privire — precizează criticul — mai puțin facultatea de a culege imagini, cît pe aceea de a stabili o relație"[26]. Iar această relație e definită, cum am văzut, sub semnul maximei mobilități, ca permanent du-te-vino între structurile de suprafață și de adîncime ale operei. Apărut după *Relația critică*, eseul intitulat *Literatura. Textul și interpretul* e o succintă dar substanțială recapitulare a concepției critice a autorului, redefinindu-i principalele repere, cu un accent aparte asupra *istoricității lecturii*. Prin multitudinea problemelor angajate în dezbatere, vizînd, încă o dată conturarea unui ideal al „criticii complete, aceste pagini sînt, poate, prefața cea mai expresivă la seria de comentarii care urmează. Căci, fiind toate consacrate unor opere ale trecutului (de la cel mai îndepărtat, al antichității homerice și al tragicilor greci, pînă la literatura franceză a secolelor XVII-XIX), ele sînt de natură să concretizeze în mod specific unul sau altul dintre principiile enunțate în acest program ce pune, dincolo de remarcile

[26] *L'Œil vivant*, p. 13.

parțiale, chestiunea mai generală pentru hermeneutică, a aproprierii tradiției dintr-o perspectivă actuală.

Se va putea, de altfel, observa, prin parcurgerea eseurilor critice din această carte, preocuparea criticului pentru reliefarea, alături de semnificațiile intrinseci ale textelor abordate, și a dimensiunilor teoretice, metodologice, pe care ele le angajează. Nu puține dintre aceste analize sînt dublate de considerații privitoare la instrumentarul critic, la sistemul de lectură ales. Fidel afirmării programatice a *reflecției libere* sau *distanței reflexive* față de text, criticul va manifesta aceeași libertate și în evaluarea aportului diverselor unghiuri de lectură ale textului, atrăgînd atenția asupra validității unora și inadecvării altora. Din punctul de vedere al „grilei" interpretative, se va remarca, desigur, o mare varietate, dar, în mod nu mai puțin cert, și un număr de constante, ținînd de punctele nodale ale viziunii critice starobinskiene în ansamblul său. Programatica mobilitate a privirii cititoare justifică o atare diversitate : Jean Starobinski a recunoscut, de altfel, nu o dată parțialitatea sistemelor de lectură ; idealul criticii totale urmează a se alimenta la el din voința conjugării punctelor de vedere fundamentate teoretic în momentul istoric dat. Formula „conflictului interpretărilor" sau, mai degrabă aceea a „dialecticii" lor — despre care vorbește un Paul Ricoeur — i se potrivește perfect.

Punctînd principalele exigențe teoretice din *Literatura. Textul și interpretul*, o remarcam, printre altele, pe aceea — definitorie pentru hermeneutica literară actuală — referitoare la „asigurarea celui mai înalt grad de independență reciprocă dintre obiect și mijloace". Problema ce se punea acolo era, în fond, aceea a felului în care distanța temporală față de text putea fi totuși învinsă, astfel încît el să poată fi adus în lumina înțelegerii actuale. Un eseu precum *„Ca și de-a iadului poartă lehamite mi-e..."* — care deschide seria lecturilor din volum — debutează în mod semnificativ cu o sumă de reflecții „despre motivele de a-i interoga pe antici", care reiau tocmai chestiunea semnalată în eseul programatic. Ce poate fi, într-adevăr, mai îndepărtat de noi decît vremea poemelor homerice sau cea a Bibliei, ce urmează a-i servi criticului punctul de plecare pentru o meditație asupra dialecticii *interiorului* și *exteriorului ?* Cititorul-interpret nu numai că o constată, dar și justifică recunoaș-

terea și evidențierea ei drept premisă a unei lecturi eliberate de prestigiul, consolidat în timp, al „cuvîntului arhaic" : un prestigiu și o autoritate (chiar superioritate) care, conform unei tradiții îndelungate, i-ar fi conferite de „valoarea (sa) etimologică", de „caracterul universal și pregnant", de purtător al *permanențelor* spiritului uman. Seducției unei „imagini a trecutului conservat *lăuntric*" în individ, ca o moștenire filogenetică, criticul îi preferă o observație *din afară* : „Rostirea arhaică aparține unui moment revolut : e de datoria noastră să măsurăm distanța ce ne desparte de ea, depărtarea la care am ajuns, diferența din care se hrănește curiozitatea noastră. Să fim de acord în a recunoaște că, chiar atunci cînd istoria ar fi alcătuită din deposedări succesive, interesul pe care-l purtăm unui obiect exterior, îndepărtat și diferit, are ca efect includerea lui în discursul nostru prezent, îl face al nostru, îl interiorizează într-un fel oarecare". Iar mai departe : „Nu pretind deci că ele [textele arhaice] enunță, sub niște figuri, un adevăr mereu prezent : e cu putință, totuși, cum se va vedea, să percepem în ele un anumit număr de lucruri foarte actuale, cu ajutorul unui oarecare efort de lectură atentă".

După cum se poate observa, prezența *obiectivă* a textului, neafectată de imixtiunile subiective ale interpretului, rămîne esențială pentru Jean Starobinski, pe linia celor afirmate programatic despre evitarea unei identificări subordonatoare, tautologice, cu textul, sau — în sens invers — a reticențelor privind pericolul deteriorării discursului critic prin impunerea abuzivă a unor „fantasme personale". Interiorizarea obiectului urmează să se realizeze oarecum de la sine, în modul cel mai firesc (și inevitabil), prin însuși faptul „lecturii atente", ce angajează, în planul „reflecției libere", o pluralitate de perspective *actuale* asupra acestuia. Căci — subînțelege criticul — citim fiecare text (în măsura în care valențele sale simbolice îi asigură polisemia) prin prisma unei sensibilități și conștiințe de astăzi, capabilă să se exprime cu ajutorul unor „instrumente pe care ni le-a transmis istoria".

Comentariul homeric la care ne referim ilustrează, credem, în mod exemplar asemenea deziderate. Exclamația lui Ahile refuzînd ofertele lui Agamemnon transmise prin Ulise („Ca și de-a iadului poartă lehamite mi-e de bărbatul / Carele una vorbește

și tăinuie-n sufletu-i alta"), ca și cele cîteva versete din cartea biblică a *Proverbelor*, constituie pentru critic obiectul unor reflecții multiplu etajate asupra dialecticii *interiorității* și a *exteriorului*, a *aparenței* și *esenței*, a *măștii* și *realității disimulate* de ea. Restituirea textului (studiul filologic atent, cîntărind sensurile și nuanțele sugerate de originalul grecesc) merge mînă în mînă cu analiza imanentă a structurii sale estetice, situată în contextul mai larg al secvenței poemului ce conturează relațiile dintre Ahile, Agamemnon și Ulise. Referința mitică la „a iadului poartă" aduce un cîștig de sens: întrucît „înscrie ascunsul într-un spațiu ,cosmic", ea angajează meditația asupra a însuși condiției umane limitate de o exterioritate ultimă, inaccesibilă. Decupajul efectuat în textul homeric se rotunjește apoi prin alegerea unei secvențe complementare, de natură să ilustreze aceeași relație dintre spațiul lăuntric și lumea din afară, considerată acum sub semnul afirmării înțeleptei prudențe și reținere a cuvîntului după „stavila gurii". În fine, lectura episodului întoarcerii lui Ulise (din *Odiseea*), încheiat cu „proba măslinului", prilejuiește noi considerații asupra aceleiași problematici, văzută, de data aceasta, sub unghiul relației adevăr-ficțiune. Aproape identice cu vorbele lui Ahile din *Iliada*, spusele prefăcutului Ulise („Ca poartea cea din iad grețos mi-e omul / Cînd minte, nevoit de sărăcie") relansează interpretarea, conferindu-i dimensiuni noi, în funcție de natura diferită a personajului (simbol al deplinei stăpîniri a relației interior-exterior) și de contextul particular în care replica sa e rostită. „Opoziția dintre vorbe și gînduri, dintre buze și inimă, dintre afară și lăuntru" capătă astfel relief, fiind luminată la nivele diferite ale aceluiași text și, printr-o amplificare a „cercului hermeneutic", la nivelul unei opere. Cititorul va remarca însă că instalarea în text a criticului nu-i interzice cîtuși de puțin desfășurarea acelei „reflecții libere", care înseamnă aici situarea problematicii homerice a limitei dintre interior și exterior într-o largă perspectivă antropologică. Ea e așezată, bunăoară, într-o „tradiție a răului", așa cum s-a constituit ea în cultura occidentală, e pusă în relație cu „denunțarea modernă a ideologiilor" ca „discursuri înșelătoare în spatele cărora sînt mascate interesele, pofta personală, refuzul (...) de a împărtăși" — iar o „paranteză mitico-biologică", deschisă în comentariul textual propriu-zis, face trimiteri revelatoare la in-

terpretările oferite de filosofie, biologie, psihanaliză, mitologie. Lectura critică integrează în felul acesta studiul imanent al textelor într-un „cerc de cercuri" amplificat, vizînd o cuprindere completă a sensului : orizontul operei fuzionează cu cel al culturii actuale, este revalorizat și reintrodus în circuitul spiritualității contemporane. Între pre-semnificația inițială — ținînd de o primă intuiție a sensului sau de exigența metodologică — și „semnificația regăsită" (după ce analiza structurilor obiective ale textului a fost înfăptuită iar reflecția liberă a cumulat noi date și posibilități de relaționare), cercul hermeneutic marchează într-adevăr acea metamorfoză necesară prin care textul încetează să mai fie o realitate moartă, un prizonier al tradiției distante. Adresînd operei întrebări pe care ea nu și le-a putut pune la timpul său, interpretul își marchează desigur diferența, realizează o confruntare, măsoară o distanță care nu e a înstrăinării și a rupturii, ci a unei îmbogățiri a semnificațiilor prezente în ea, la nivelul — cum spune criticul — unei „gîndiri naive", care se sprijină pe un „sistem de imagini destul de simple și de evidente". Exigența primatului textului, a permanentei întoarceri la text, este prezentă și aici ; „privirea de deasupra" constituie, cum se vede în însăși structura comentariului, doar o paranteză, închisă de îndată ce se simte pericolul excesivei distanțări și al pierderii specificului operei. Se revine atunci la discursul inițial, pentru a încheia un itinerar numai temporar deviat.

Studiul lui Jean Starobinski este însă revelator și prin caracterul său oarecum emblematic : o lectură atentă va remarca o anume solidaritate — să-i zicem structurală — între problematica propusă spre analiză (dialectica *interiorului* și *exteriorului)* prin directa raportare la text, și problematica mai generală a *relației critice,* care angajează, în fond, tot o dialectică *sui generis* a unui *afară* al privirii distante și a unui *lăuntru* subiectiv, ce încorporează, asimilează, în cele din urmă, semnificațiile ascunse. Însă în felul acesta regăsim tocmai *tema generatoare,* obsesia modelatoare a viziunii critice : masca și aparența, „ascunsul (care) fascinează", „ochiul viu"...

Al doilea comentariu consacrat literaturii antice — *Sabia lui Aias* — atrage atenția de asemenea, dincolo de analiza cvasi-exhaustivă a structurilor tragediei lui Sofocle, și asupra unui real

„conflict al interpretărilor", atunci cînd deschide din nou o paranteză teoretico-metodologică ce ia în discuție raportul dintre exegeză — ca stabilire și evaluare a structurilor imanente ale textului, proiectate pe orizontul „cititorului originar", al mentalităților lumii contemporane cu opera — și posibilitățile de interpretare oferite de epoca noastră. În mod specific, este vorba de adecvarea sau inadecvarea aplicării „grilei" psihanalitice, utilizată adesea abuziv în interpretarea tragicilor greci, și nu numai a lor. În acest sens, criticul observă că simpla traducere a conflictelor tragediei antice în metalimbajul psihanalitic, deși posibilă, ar fi departe de a lumina adevăratele ei înțelesuri. Dimpotrivă, ea i-ar sărăci substanța, ba chiar ar falsifica-o: „Interpretarea psihologică modernă, în măsura în care este dezvinovățitoare, face să dispară tragicul și îi substituie patologicul, deschiderea pragmatică spre șansele tratamentului. În timp ce dramaturgii greci construiau un caracter (*ethos*) în luptă cu o putere superioară (*daimon*), teoria modernă cea mai curentă ne invită să considerăm unitatea caracterului ca pe o mască, acoperind mănunchiul de forțe lăuntrice constrîngătoare, ce poartă în ele moștenirea naturalizată a puterilor «demonice» ale politeismului antic" — „un politeism al impulsurilor, care nu mai lasă pe nimeni în scenă pentru a susține o înfruntare și o responsabilitate". Apelul la „ideea de inconștient" e dovedit ca inoperant în cazul eroului lui Sofocle; „măreția poetică" a tragediei ce evoluează de la momentul *mîniei* la cel al *măcelului* și la *cunoașterea regăsită* e căutată, și va fi demonstrată, așadar, prin întoarcerea la text, descifrat în toposurile și relațiile caracteristice („Aias nu e doar o psihologie, ci și un om în dependență de zei, de obiecte și nume cu forță malefică"), în însăși substanța unor simboluri durabile prin forța lor de generalizare etc. Distanța față de textul antic e menținută, într-un fel, prin reliefarea diferențelor de optică (de exemplu, în privința „responsabilității" eroului, greu de înțeles pentru moderni), dar și învinsă, de data aceasta prin deplasarea accentului asupra orizontului originar al înțelegerii tragediei și, pe de altă parte, asupra menționatelor valori simbolice care-i conferă operei dăinuirea, făcînd ca sensurile ei să nu fie încă epuizate.

Parcurgerea eseurilor dedicate unor opere relativ mai apropiate de noi — aici cele cuprinse între secolele XVII-XIX —

atestă prezența aceluiași ambițios proiect al unei descifrări cît mai complete, cel puțin între limitele sistemului de lectură ales, dar și năzuința prospectării sensului prin îmbinarea și alternarea mai multor perspective. O secvență dintr-o posibilă „istorie a mentalităților", cum este, bunăoară, eseul *Despre lingușire* (să nu uităm că autorul său este profesor de istoria ideilor la Universitatea din Geneva !) va încerca astfel să înscrie faptul estetic în cadrele mai generale ale unei doctrine — aici, aceea clasică, a „bunei-creșteri", a educației alese *(l'honnêteté)*, procedînd la o secțiune revelatoare pentru secolul XVII, la mai multe nivele socio-culturale. Pentru a ajunge la explicația criticii lingușirii la moraliștii clasici (La Bruyère, La Rochefoucauld) și în fabulele și epistolele lui La Fontaine și Boileau, criticul întreprinde analiza schimbărilor de mentalitate în interiorul acelei „philosophie de l'honnnêteté", ca operă a rațiunii vizînd armonia deplină a personalității umane în relație cu societatea. Un „honnête homme" — scria lui Paul Hazard — „era făcut din contraste, dar atît de abil ajustate încît rezultatul era o armonie desăvîrșită : împăcarea înțelepciunii antice cu virtuțile creștine, a exigențelor gîndirii cu cele ale vieții, a sufletului cu trupul, a cotidianului cu sublimul. El propovăduia politețea, virtute dificilă, constînd în a plăcea celorlalți pentru a-ți plăcea ție însuți ; afirma că oamenii trebuie să se ferească de excese, chiar și în bine, și să-și aroge un singur merit : onoarea"[27]. Și tot el caracteriza criza acestei filosofii în sensul golirii ei de moralitate, al transformării într-un scop în sine, într-un „simplu agrement" ce-i travestește esența : „jocul, simplu ornament, simplu fel de a-ți petrece timpul în societate"[28]. Extinzînd și aprofundînd analiza conceptului de *honnêteté*, Jean Starobinski vorbește, la rîndul său, dînd comentariului o ușoară coloratură psihanalitică, despre o estetizare a „renunțării pulsionale", despre „civilizarea" Erosului și erotizarea relațiilor civile, despre „narcisismul de grup" și consecințele sale asupra calității „judecății de apreciere morală", a cărei vigilență scade în profitul „judecății estetice". Se realizează astfel o excelentă introducere pentru ana-

[27] Paul Hazard, *Criza conștiinței europene*, București, ed. Univers, 1972, p. 324.
[28] *Op. cit.*, p. 325.

liza temei *linguşirii* la moraliştii francezi, care vor denunţa recursul la iluzie, teatralizarea relaţiilor sociale, apelul la aparenţă şi mască. Detectarea „componentei agresive", animalice, a flatării, critica „amorului propriu ca putere de iluzionare", aşa cum apar ele în literatura clasicilor, primeşte consistenţă prin integrarea operelor (considerate — ca în cazul fabulei lui La Fontaine — la toate nivelele formale) într-un ansamblu al mişcării ideilor, privit el însuşi în strînsă legătură cu viaţa socială a timpului.

Aceeaşi amplă deschidere o vom regăsi, de altfel, şi în eseurile consacrate *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu (în *Exilul critic),* romanului lui Voltaire, *Candide, ori Nepotului lui Rameau* de Diderot, unde reliefarea structurilor interne este sprijinită prin aportul conjugat al filosofiei, psihologiei (psihanalizei), sociologiei şi lingvisticii. Specificitatea viziunii fiecărei opere în parte apare şi mai pregnant prin înscrierea ei într-un fel de *Geistesgeschichte* la care participă organic, sau de care se detaşează ca factor de „destructurare".

Chiar şi atunci cînd criticul îşi restrînge programatic cercetarea la o *temă* anume, urmărită în opera unui scriitor, aceasta devine pe parcurs un fel de magnet care atrage în raza lui o multitudine de alte elemente ce i se pot asocia : mişcarea de du-te-vino, realizată între *partea* interogată şi *întregul* operei, între o anumită constelaţie de imagini şi ansamblul universului imaginar al scriitorului, asigură întotdeauna acea maximă deschidere a privirii, capabilă să evite unilateralitatea şi să îmbogăţească aria descifrărilor. Lectura eseurilor despre Rousseau *(Spaţiu al zilei, spaţiu al fericirii, Fericirea din timpul zilei şi munca nocturnă, Remediul în rău),* despre pseudonimia lui Stendhal *(Stendhal pseudonim)* ori *Scara temperaturilor* în romanul lui Flaubert, *Doamna Bovary,* este grăitoare pentru această amplificare a spaţiului de rezonanţă al *temei.* Dacă primele două eseuri dedicate lui Rousseau circumscriu toposul „zilei fericite" şi al nopţii chinuitoare ca pe o „mare unitate" în care „spaţiul *eului,* spaţiul *lumii* şi spaţiul temporal al zilei" se dovedesc a fi într-o strînsă corespondenţă, *Remediul în rău* atrage într-o şi mai mare măsură în analiză date semnificative, extrase deopotrivă din opera literară, din cea filosofică ori din corespondenţă. Rezultatul e surprinderea complexei reţele de relaţii

dintre biografie și operă, „articularea scrierilor doctrinare cu scrierile autobiografice", a funcționării, în jurul acestei tematici, a mecanismului gîndirii și imaginației afective a lui Rousseau etc.

Un spațiu cel puțin tot atît de vast se deschide reflecției criticului și în importantul eseu consacrat lui Stendhal, în care Jean Starobinski dezvoltă o temă predilectă : masca, aparența, disimularea. Reflecțiile cu caracter mai general asupra acestei problematici constituie, succesiv, fundamente teoretice pentru analizele concrete ale operei și concluzii îmbogățite prin identificarea și situarea în contextul ei a unor trăsături general-valabile pentru psihologia personajului purtător de mască. Cadrul strict al operei literare este și aici depășit, se face apel la documentele biografiei, la pagini de jurnal și confesiune, astfel încît universul imaginar și cel în care se mișcă scriitorul ca „personaj" se află într-o permanentă comunicare. Ca și în cazul studiilor despre Rousseau, aspirația criticului este de a construi o viziune globală asupra personalității creatorului, aproximarea unui fel de „cogito" — cum îl numise Georges Poulet —, a unui univers mental încorporat în structurile estetice ale operei, în limbajul ei, dar situat într-o perspectivă a totalității creației și nedesprins de ambianța social-istorică cu care comunică.

Descifrarea „scării temperaturilor" în romanul lui Flaubert, a ceea ce criticul numește „degradeul termic, trecerea de la cald la rece", are ca scop mărturisit evidențierea funcției pe care „tematica percepțiilor corpului" o deține în interiorul mișcărilor narative, a „raportului pe care tema îl întreține cu elemente situate la granițele sale". Se va putea reține și în acest caz nu numai prețuirea cu care interpretul surprinde intima legătură dintre elementele de detaliu (identificate pînă la nivelul stilisticii frazei) și ansamblul „seriilor perceptive" organizate în jurul „axei termice", ci și — încă o dată — orientarea comentariului (prin utilizarea unor pagini de corespondență, prin studiul unor variante ale „scenariilor" cărții) spre luminarea căilor de comunicare dintre structura viziunii romanești și concepția estetică a autorului : „Moartea, frigul, vocația artistică, reflexivitatea, ironia și rîsul de toate lucrurile se dezvăluie strîns solidare și interdependente". (*Alterius spectare laborem* — eseul dedicat

lui Lautréamont — va utiliza de asemenea analiza unei teme a operei — aici „toposul spectacular" — ca punct de plecare în descifrarea unor atitudini față de limbaj, a mecanismului care asigură producerea textului).

Să observăm, în sfîrșit, că lecturile unor poeme în proză ale lui Baudelaire, ce prelungesc preocupări deja ilustrate în *Portretul artistului ca saltimbanc* (1970), prilejuiesc penetrante reflecții asupra tipului „clovnului tragic", situat într-o îndelungată tradiție histrionică, cu sublinierea metamorfozelor sale moderne, punînd, în același timp, în discuție probleme de literatură comparată.

Culegerea de față reprezintă, prin forța lucrurilor, doar o parte a unei activități teoretice și critice foarte întinse. În comparație cu cărți precum *Jean-Jacques Rousseau. Transparența și obstacolul, Portretul artistului ca saltimbanc* sau *Montaigne în mișcare,* construite de autorul însuși ca viziuni unitare asupra creației unor scriitori sau asupra unor teme ce le asigură unitatea, un volum ca acesta e, oarecum, dezavantajat de caracterul său mozaical. Mai liberă sub raportul structurii, cartea pe care — cu acordul autorului — am așezat-o sub titlul unui eseu programatic, *Textul și interpretul,* poate oferi însă o imagine în mișcare a actului interpretativ, așa cum se concretizează el la un critic ce înțelege să-și amplifice mereu sistemele de lectură puse la dispoziție de cercetarea literară și științifică contemporană, exploatîndu-le cu pricepere de perfect cunoscător, dar și cu detașarea unei conștiințe libere, creatoare. Cum se va vedea și din aceste pagini, Jean Starobinski rămîne, în critica europeană de azi, una dintre vocile cele mai convingătoare, prin echilibrul realizat între disciplina metodologică și imaginația constructivă, prin descifrarea faptului literar sub luminile multiple ale spiritualității actuale.

ION POP

NOTĂ. Traducătorul își exprimă recunoștința față de profesorul Jean Starobinski, care a sprijinit cu o deosebită generozitate apariția acestei cărți. Mulțumește de asemenea editurii Gallimard din Paris, pentru permisiunea de a prelua eseurile *Le voile de Poppée* și *Stendhal pseudonyme,* din volumul *L'Œil vivant* (1961) și a eseului *L'Epée d'Ajax,* din volumul *Trois furreurs* (1973). Adresează vii mulțumiri lect. univ. Rodica Baconsky, pentru confruntarea traducerii cu textele originale.

I

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VĂLUL POPPEEI

Ascunsul fascinează. „De ce s-a gîndit Popaea să-şi mascheze frumuseţile chipului, dacă nu pentru a le ridica preţul în ochii iubiţilor săi ?“ (Montaigne). Există, în disimulare şi în absenţă, o forţă ciudată care constrînge spiritul să se întoarcă spre inaccesibil şi să sacrifice pentru cucerirea lui tot ceea ce posedă. Basmele, opere realiste în ce priveşte mecanismul dorinţei, nu cunosc decît comori tăinuite, închise în cîte-o adîncime obscură : dacă ele trebuie să aparţină cuiva, acesta va fi cel ce va fi renunţat la tot, şi chiar la speranţa de a le deveni stăpîn. Calitatea specifică a misterului este de a ne angaja să considerăm drept nul şi inoportun tot ceea ce nu ne înlesneşte accesul la el. Da, umbra are puterea de a ne face să lăsăm să ne scape toate prăzile, doar pentru că e umbră şi pentru că întărîtă în noi o aşteptare fără nume. Fascinaţia ne convinge, pentru a-i aparţine, să părăsim pînă şi grija faţă de viaţa noastră. Ea ne deposedează doar prin promisiunea de a ne satisface din plin ; iar dacă, la început, am putut visa să punem stăpînire pe ceea ce este ascuns, rolurile s-au inversat în curînd : iată-ne pasivi şi paralizaţi, după ce am renunţat la voinţa noastră proprie, pentru a ne lăsa însufleţiţi de imperiosul apel al absenţei.

Moraliştii au considerat, desigur, scandalos acest sacrificiu. Cum ! Să pierzi tot ce ai pentru o himeră ! Să laşi să ţi se răpească prezentul lumii pentru a nu mai trăi decît într-un extaz distrugător ! Să dispreţuieşti frumuseţea vizibilă pentru dragostea faţă de ceea ce nu există ! Pasiunea pentru ceea ce e ascuns n-a dus lipsă de critici, care repudiau în ea cînd ademenirea diavolului, cînd pe cea a lui Dumnezeu. Însă această pasiune ar tre-

bui mai curînd explicată, fără a ne grăbi prea mult să o considerăm drept o mistificare.

Ascunsul este cealaltă latură a unei prezențe. Puterea absenței, dacă încercăm s-o descriem, ne readuce la puterea pe care o dețin, într-un mod destul de inegal, anumite obiecte reale : ele desemnează, în spatele lor, un spațiu magic ; sînt indiciul a altceva decît ele. Obstacol și semn interpus, vălul Poppeei dă naștere unei perfecțiuni sustrase care, prin chiar fuga ei, cere să fie reluată în stăpînire de către dorința noastră. Apare astfel, în virtutea interdicției opuse de obstacol, o întreagă profunzime care se dă drept esențială. Fascinația emană dintr-o prezență reală care ne obligă să-i preferăm ceea ce ea disimulează, departele pe care ne împiedică să-l atingem în chiar clipa în care ea se oferă. Privirea noastră este luată cu sine de către golul amețitor ce se formează în obiectul fascinant : se cască un hău ce înghite obiectul real prin care el a devenit sensibil. Ce-i drept, dacă obiectul fascinant cere abdicarea voinței noastre, e pentru că el însuși este anihilat de către absența a cărei intervenție a provocat-o. Această stranie putere se datorează, într-un anume fel, unei lipse, unei insuficiențe din partea obiectului : în loc să ne rețină, el se lasă depășit într-o perspectivă imaginară și o dimensiune obscură. Dar obiectele nu pot apărea ca insuficiente decît ca răspuns la o exigență a privirii noastre, care, trezită la dorință de către o prezență aluzivă și negăsind în obiectul vizibil întrebuințarea tuturor energiilor sale, trece dincolo și se pierde într-un spațiu nul, spre un dincolo fără întoarcere. Poppea înfruntă riscul ca fața ei descoperită să-i dezamăgească iubiții ; sau ca ochii ei larg deschiși și dăruiți să li se pară încă acoperiți de un văl întunecat : de-acum, dorința nu se mai poate opri să nu caute în altă parte.

A fi fascinat este culmea distragerii. Înseamnă să fii uimitor de neatent la lume așa cum este ea. Însă această neatenție se sprijină, dacă putem spune așa, chiar pe obiectele pe care le neglijează. Pentru că a răspuns prea impetuos seducătoarei cu chipul voalat, privirea noastră

se năpustește dincolo de corpul posedabil, devine captivă a nimicului și se epuizează în noapte. Sabina Poppea (într-un „portret" pe care i l-a zugrăvit un maestru necunoscut din Școala de la Fontainebleau) își arată trupul sub pînza transparentă și surîde : nu e vinovată. Iubiții săi nu mor pentru ea ; ei mor pentru făgăduielile pe care nu și le ține.

Dacă punem întrebări etimologiei, observăm că pentru a desemna vederea orientată, limba franceză recurge la cuvîntul *regard* (privire), a cărui rădăcină nu desemnează la obîrșie actul de a vedea, ci mai degrabă așteptarea, grija, supravegherea *(la garde)*, menajamentul *(l'égard)*, ocrotirea *(la sauvegarde)*, afectate de această insistență pe care o exprimă prefixul dublării sau al răsturnării. A privi *(regarder)* este o mișcare ce năzuiește să *reia în pază (reprendre sous garde)*... Actul privirii nu se epuizează pe loc : el comportă un elan perseverent, o reluare obstinată, ca și cum ar fi însuflețit de speranța de a-și spori descoperirea sau de a recuceri ceea ce e pe cale să-i scape. Ceea ce mă interezează, este destinul energiei nerăbdătoare care sălășluiește în privire și care dorește altceva decît ceea ce-i este dat : pîndind imobilitatea în forma aflată în mișcare, la pînda celui mai ușor freamăt de pe chipul în repaus, cerînd să întîlnească fața în spatele măștii, sau căutînd să-și revină din fascinația ametitoare a profunzimilor pentru a regăsi, la suprafața apelor, jocul răsfrîngerilor.

Unii au putut spune, luînd ca martor Grecia, că regatul vizibilului și al luminii era cel al măsurii și al ordinii : figuri circumscrise în forma lor, spațiu ritmat de un modul armonios, lege ce acordă fiecărui punct de vedere un imperiu în același timp suveran și precar. Există însă o secretă lipsă de măsură în ceea ce pare a fi triumful măsurii : voința de a delimita, de a geometriza, de a fixa niște relații stabile nu se manifestă fără o violență suplimentară în raport cu experiența naturală a privirii. Spațiul măsurii geometrice este produsul unui

efort vigilent care *revizuiește*, cu compasul în mînă, prejudecățile afective cărora spațiul viu le datorează „deformările" sale. E greu să nu recunoaștem aici un exces de gradul al doilea : acela care constă în a căuta echilibrul renegînd exagerarea spontană a dorinței și a neliniștii.

Privirea se menține cu greu la pura constatare a aparențelor. Faptul de a cere mai mult este în însăși natura sa. Ce-i drept, această nerăbdare sălășluiește în toate simțurile. Dincolo de sinesteziile obișnuite, fiecare simț aspiră să facă schimb de puteri. Goethe a spus-o într-o *Elegie* celebră : mîinile vor să vadă, ochii doresc să mîngîie. Iar la aceasta se poate adăuga : privirea vrea să devină cuvînt, ea consimte să piardă facultatea de a percepe imediat, pentru a dobîndi darul de a *fixa* mai durabil ceea ce-i scapă. În schimb, cuvîntul încearcă adesea să dispară pentru a lăsa cale liberă doar purei viziuni, unei intuiții ce uită cu totul de zgomotul cuvintelor. În fiecare domeniu, cele mai înalte puteri par a fi cele care determină o bruscă și tulburătoare substituire. Să nu uităm nici faptul că noaptea orbilor e plină de priviri oprite, sau mai degrabă deviate spre mîini, convertite în pipăit. Privirea, relație intențională cu ceilalți și cu orizontul trăit, poate să urmeze, în absența funcției vizuale, căi compensatoare, poate să treacă prin vîrful atent al auzului sau prin extremitatea degetelor. Căci eu numesc aici privire mai puțin facultatea de a culege imagini, cît pe aceea de a stabili o relație.

Dintre toate simțurile, vederea este cel pe care nerăbdarea îl comandă în modul cel mai manifest. O veleitate magică, niciodată deplin eficace, niciodată descurajată, însoțește fiecare dintre privirile noastre : a surprinde, a dezbrăca, a încremeni, a pătrunde. A fascina, adică a face să strălucească focul ascunsului într-o pupilă nemișcată : tot atîtea acțiuni schițate, și care nu rămîn întotdeauna în starea de intenții. Exprimînd intensitatea dorinței, se poate întîmpla ca privirea să devină eficace. „Ce de copii, dacă privirea ar putea fecunda ! Ce de morți, dacă ar putea ucide ! străzile ar fi pline de cadavre și de fe-

mei gravide.“ Cum ! Valéry n-a văzut oare, pe străzile noastre, toate aceste cadavre și toate aceste femei însărcinate ?

Dacă nu e trădată de un surplus sau de o lipsă de lumină, privirea nu e niciodată saturată. Ea face loc unui soi de îmbrînceală care nu se domolește. E puțin spus : inteligență, cruzime, tandrețe. Ele rămîn nepotolite, nesătule. Dacă aceste pasiuni se trezesc în privire și sporesc prin actul de a vedea, ele nu află în el ceva care să le satisfacă. Faptul de a vedea deschide dorinței întreg spațiul, dar a vedea nu-i este suficient dorinței. Spațiul vizibil atestă în același timp puterea mea de a descoperi și neputința mea de a atinge. Se știe cît de tristă poate fi privirea jinduitoare.

A vedea este un act primejdios. Este pasiunea lui Lynceu, însă soțiile lui Barbă-Albastră mor din cauza ei. Asupra acestui punct mitologiile și legendele se potrivesc în mod ciudat. Orfeu, Narcis, Oedip, Psyché, Meduza ne învață că, voind să-și extindă raza privirii, sufletul se sortește orbirii și nopții : „Într-adevăr, pumnalul îi căzu din mîini, dar lampa nu : avea prea mare nevoie de ea, și nu văzuse încă tot ce era de văzut.“ (La Fontaine). Or, arsura uleiului (sau a privirii) îl trezește pe zeul adormit, și provoacă vertiginoasa cădere a Psychéei în deșert.

Privirea, ce asigură conștiinței noastre o ieșire în afara locului pe care îl ocupă trupul nostru, constituie, în sensul cel mai riguros, un *exces*. De unde și severitatea Părinților Bisericii : dintre toate simțurile, privirea este cea mai supusă greșelii, cea mai firesc vinovată : „Nu vă legați ochii de un obiect care le place, și gîndiți-vă că David pieri din cauza unei priviri“ (Bossuet). „Concupiscența ochilor“ le include și le rezumă pe toate celelalte : ea este răul prin excelență. „Sub ochi sînt oarecum cuprinse toate celelalte simțuri ; și, în vorbirea obișnuită a omului, adesea a simți și a vedea înseamnă același lucru“. Bossuet nu face aici decît să-l repete pe sfîntul Augustin. Pofta noastră de a vedea este mereu disponibilă pentru curiozitatea frivolă, pentru distracția zadarnică, pentru specta-

colele crude. Cel mai neînsemnat pretext reușește să ne capteze ochii, să ne rătăcească spiritul în afara căilor mîntuirii. Lui Augustin îi este deosebit de greu să-și refuze plăcerile circului. Însă animalele se sfîșie între ele altundeva decît în arenă, iar totul devine teatru pentru ascetul infidel față de hotărîrile sale : „Cînd șed acasă și cînd o șopîrlă prinde muștele ori un păianjen înfășoară în pînza lui insectele care cad în ea, atenția mea nu se arată oare cucerită ?"

Totuși, chiar cei care învinuiesc privirea lumească de indiscreție și de dispersare fac apel la aceeași putere pentru a o dirija către „lumina supranaturală" și formele inteligibile. Exagerarea firească a privirii încetează, după părerea lor, să fie vinovată dacă se îndreaptă spre lumea de dincolo. Augustin, smulgîndu-se ispitelor luminii, „această regină a culorilor", dorește ca umbra să favorizeze iruperea unei noi lumini : spirituală, invizibilă pentru ochiul cărnii. Accesul la *idee,* al cărei nume trimite el însuși la actul de a vedea, este „ca o vedere eliberată de limitele vederii" (Maurice Blanchot). În sensul curiozității carnale, ca și în cel al intuiției spirituale, voința de a vedea reclamă dreptul la o vedere secundă.

Tocmai pofta mea de a vedea mai mult, de a respinge și de a traversa limitele mele provizorii, mă îndeamnă să pun sub semnul întrebării ceea ce am văzut deja și să consider acest lucru drept un decor înșelător. Așa începe strania revoltă a celor care, pentru a surprinde existența dincolo de aparențe, devin dușmanii a ceea ce este imediat vizibil : ei denunță iluzia aparenței, fără să se îndoiască de faptul că, revocînd în mod masiv prestigiile primei vederi, ei nu lasă nici un fel de șanse vederii secunde, ruinînd în nerăbdarea lor întreg teatrul admirabil al viziunii. Trebuie, fără îndoială, să se treacă pe aici. În privirea exigentă există o întreagă critică a primelor date ale vederii. Această critică nu poate evita să recurgă la diferitele forme ale *discursului :* geometria, cu raționamentele sale, rectifică în puritatea abstractă ceea ce ochiul surprindea într-un mod prea vag ; cuvîntul poetic caută să transpună aparența vizibilă într-o nouă esență, deoa-

rece faptul de a vorbi, de a numi lucrurile tinde să prelungească (dacă nu să încheie) opera de ocrotire care în privire rămîne neîncheiată şi precară. Extremitatea privirii este deja mai mult decît privire şi îşi urmează scopul în actul prin care vederea se reneagă şi se sacrifică. Totuşi, critica, după ce a condamnat aparenţele înşelătoare, nu e incapabilă să se reîntoarcă împotriva sa însăşi : dacă puţină reflecţie ne îndepărtează de lumea sensibilă, o gîndire mai exigentă ne readuce la ea. Ca şi cum, după ce a forţat pietrele de hotar ale orizontului, după o traversare a vidului, privirea n-ar avea altă ieşire decît o întoarcere la evidenţa imediată : totul reîncepe *aici*. S-ar putea vedea în felul acesta cum, la Montaigne, critica cea mai agresivă, în numele unui adevăr ce trebuie dezvăluit, al unei fascinaţii ce trebuie alungată, lansează atacuri împotriva măştilor şi a falselor aparenţe, pentru a ajunge însă în cele din urmă la o înţelepciune care se lasă „modelată după aparenţe" şi care acceptă vălul graţie căruia Poppea provoacă în noi plăcuta tulburare şi nerăbdare. Scepticismul ne pune mai întîi în gardă împotriva universalei înşelătorii, dar ne conduce încet-încet la ideea de a reîncepe cunoaşterea pornind de la o înţelepciune care, sub ocrotirea privirii *reflectate*, acordă încredere simţurilor şi lumii pe care simţurile ne-o înfăţişează.

Studiile care urmează [1] se referă toate, pe diverse căi, la nişte opere literare în care se exprimă urmărirea unei realităţi ascunse : realitate provizoriu disimulată, dar sesizabilă pentru cel care ar şti s-o scoată din ascunziş şi s-o cheme la *prezenţă*. Acest lucru invita la retrasarea, în fiecare caz, a istoriei unei priviri pe care dorinţa o atrage după sine din descoperire în descoperire. Trebuia de asemenea, în mai multe împrejurări, să se arate cum, datorită caracterului exorbitant al ambiţiei sale, urmărirea a ceea ce este ascuns se expune eşecului şi decepţiei.

[1] Este vorba de eseurile *Despre Corneille, Racine şi poetica privirii, Jean-Jacques Rousseau şi pericolul reflecţiei, Stendhal pseudonim*, cuprinse în volumul *L'Œil vivant*. (N. T.)

Se va găsi în această carte cu mult mai puțin și cu mult mai mult decît un studiu tematic. Mult mai puțin : căci n-am crezut necesar să inventariez toate datele expresive (fizionomie, seducție, limbaj al semnelor) sau perceptive (optică a lumii, joc al suprafețelor și profunzimilor) care se referă la exercițiul vederii. Mult mai mult : căci, rămînînd atent față de destinul exigenței care sălășluiește în privire, și pe care întîia aparență n-o satisface, mă obligam să urmez o aventură ce se desfășoară aproape constant în *intervalul* care separă prada ochită și ochiul ce pretinde s-o ia în stăpînire. Privirea constituie legătura vie între persoană și lume, între eu și ceilalți : fiecare privire repune în discuție, la scriitor, statutul realității (și al realismului literar), ca și pe acela al comunicării (și al comunității umane). Nu poate fi deci vorba de un motiv parțial, care ar fi fost izolat în mod artificial : această anchetă ar voi să se situeze la nivelul a ceea ce constituie necesitatea operelor studiate.

Pentru scriitori — și de asemenea, în ciuda aparențelor, pentru pictori — aventura se prelungește dincolo de prima vedere, chiar dacă dorința nesatisfăcută trebuie mai tîrziu, după ce a pierdut contactul cu sensibilul, să ne readucă la el. În aceste patru studii este vorba de a descrie o rostire care, pornind de la o privire inițială, cînd orbită, cînd jinduitoare, cînd neîncrezătoare, connuă pe alte căi, adesea aberante, ceea ce i se pare că lipsește în spectacolul primitiv. A renunța să parcurgă același drum (ori aceeași absență a drumului), a nu-i asuma riscurile, ar fi însemnat, pentru analiza noastră, să fie infidelă față de legea profundă a privirii, care nu acceptă să te mențiii la ceea ce i se oferă din primul moment : trebuie să cunoști întregul traiect al *excesului* său, să știi datorită cărei porniri ea își depășește drepturile și se expune orbirii. Mutîndu-și ținta asupra unor obiecte mai îndepărtate (sortite să nu fie, adeseori, decît întrevăzute) conștiința începe prin a se transforma pe sine însăși, propria sa tensiune, propria sa dorință sînt cele ce intră în metamorfoză. De aceea, aceste patru studii caută mai

puțin să descrie universul specific al vederii, cît să retraseze destinul în mișcare al acelei *libido sentiendi* în raportul său cu lumea și cu celelalte conștiințe umane.

La Corneille, totul începe cu orbirea. Însă aceasta este precară, ea nu ocupă decît intervalul fugitiv al unei clipe. Sensibil la seducția obiectelor strălucitoare, eroul cornelian se ferește să le aparțină și să le adore în mod forțat : conștiința orbită se smulge condiției sale pasive și năzuiește să inverseze rolurile. Ea se vrea la rîndul său orbitoare, sursă de strălucire și de putere. Ea reclamă acest privilegiu în primul rînd prin cuvîntul generos. Cu toate acestea, discursul glorios nu este suficient : trebuie să se ajungă la actele pe care acest cuvînt le promitea, poate că în mod imprudent. Îngîmfarea vitejească a rostirii obligă, face inevitabilă hotărîrea care consacră grandoarea eroului. Atunci, omul se naște pentru destinul admirabil pe care și l-a inventat : el se oferă triumfător ochilor universului. Cea mai mare fericire a sa nu constă în mod izolat nici în actul de a *vedea*, nici chiar în energia *făptuirii :* ea se află în actul complex de *a face văzut*. Dar ce faptă eroică, ce voință vor avea puterea de a produce și de a răspîndi orbitoarea strălucire fără de moarte ? Singurul efort eficace, singurul încredințat de „efectul" său, va fi sacrificiul de sine, mișcarea prin care ființa își întoarce împotriva sa însăși toată energia sa, negîndu-se pe de-a-ntregul, ca să renască pentru totdeauna în privirea generațiilor umane luate drept martor. Astfel se întemeiază un nume nemuritor. Sînt necesare totuși pentru aceasta consimțămîntul și complicitatea vigilentă a popoarelor : de îndată ce se pune la îndoială memoria neamului omenesc și perenitatea numelui, totul se scufundă în obscuritate și deșertăciune, nu mai rămîne decît un prăfuit decor de teatru, iar eroul generos se regăsește drept propriul său comediant, actor derizoriu al unei „iluzii comice".

La Racine, pasiunea și dorința comandă totul. O stranie slăbiciune, o orbire fatală îi împiedică pe eroi să-și

domine deplin actele. O putere obscură și rea le dictează crimele, îi lasă pradă nenorocirii și îi expune privirii noastre înduioșate. Rațiunea lor nu reușește niciodată să domine tulburarea ametitoare care o invadează. Ei nu sînt totuși incapabili să-și recunoască decăderea, însă această conștiință severă nu-i împiedică să-și grăbească prăbușirea. Întreaga luciditate le vine atunci cînd este prea tîrziu, iar limpezimea cunoașterii tragice coincide cu sentimentul celei mai complete neputințe în fața nenorocirii irevocabile.

O lectură atentă a teatrului lui Racine, o analiză metodică a mijloacelor sale expresive dezvăluie că privirea ia locul gesticulației teatrale, că ea devine actul prin excelență. Privirea exprimă încordarea dureroasă a unei pofte care știe dinainte că a poseda echivalează cu a distruge, dar care nu poate renunța nici la posesiune nici la distrugere. Tragicul, la Racine, nu este legat numai de structura intrigii, nici de fatalitatea deznodămîntului ; condamnată e întreaga condiție umană în străfundurile sale, deoarece orice dorință este sortită să se împotmolească în eșecul privirii. Nici un erou nu se resemnează în acest eșec ; personajele raciniene se încăpățînează zadarnic și nu devin, datorită acestui fapt, decît și mai vinovate. Voaiorismul, dorința de a poseda prin intermediul ochiului, de a răni prin actul privirii, sînt exasperate în măsura în care se simt condamnate să rămînă nepotolite. În scenele cele mai crude, în care puterea de a tortura se exercită în întregime prin privire, călăul frustrat simte o durere pe măsura suferinței victimelor sale. Astfel se ghicește, în inima însăși a dorinței, în izbucnirea crîncenă a poftei vizuale, o ardere deznădăjduită care-și urmărește propria moarte : incapabil să obțină obiectul dorit, el nu poate să-și depășească suferința decît alegînd catastrofa și scufundîndu-se în noapte. Iar în timp ce eroii se adîncesc în abis, zeii implacabili, din înaltul unui cer inundat de lumină, se afirmă drept martorii absoluți ai unui dezastru ce le exaltă atotputernicia.

Fericirea copilărească, pentru Rousseau, consta în a trăi lipsit de griji, sub privirea unui martor ridicat la rangul de divinitate binevoitoare. Dar în curînd această bunăvoință a fost înlocuită de o ostilitate pretutindeni presimțită. Nu există nici o posibilitate, de acum înainte, de a dori în mod deschis cele mai nevinovate dulciuri, fără să intervină condamnarea sau ironia din ochii oamenilor. Trebuie deci ca dorința rușinoasă să bată în retragere, să renunțe la a mai poseda, să devină privire clandestină. De unde, la Rousseau, tendința atît de limpede spre voaiorism și exhibiționism. Din teama de un contact ori de o inițiativă vinovate, el se mulțumește, de la distanță, să vadă sau să fie văzut. Aceste tendințe au luat vremelnic înfățișarea perversiunii, însă pentru a se deghiza și transforma mai tîrziu prin sublimare : în *Noua Eloiză,* Dl. de Wolmar, ateu virtuos, își proclamă dorința de a deveni în întregime privire, de a se transforma într-un „ochi viu" ; în *Émile,* preceptorul găsește pretexte morale pentru a asista la cele mai tandre dezmierdări ale elevilor săi. Etalarea „obiectului ridicul" este reluată, într-alt fel, în cinismul virtuos al confesiunii totale. Dar a vedea și a fi văzut e încă prea mult. Ostilitatea exterioară este prea vie, iar Rousseau, chiar dacă nu e incapabil să o combată direct, preferă cele mai adeseori s-o lase să învingă, pentru a bate în retragere spre un domeniu mai tainic. Dorința, din manifestă cum era, devine o putere *latentă ;* ea renunță să mai vizeze ființe și lucruri exterioare : bucurîndu-se de sine însăși, ea nu se expune nici greșelii, nici pedepsei. Or, această mișcare de repliere spre interior, în care dorința se disimulează, este compensată de o descoperire ce face *manifestă* o realitate rămasă latentă de la începutul civilizației : natura rău cunoscută, omul naturii. Realitate cu urmări însemnate, deoarece ea constituie o normă după care societățile existente pot fi judecate la justa lor valoare, și după care poate fi imaginată de asemenea o comunitate mai echitabilă.

În virtutea unei convingeri cu totul iraționale, ce se impune deopotrivă omului sentimental și copilului, a nu-ți mai îndrepta privirea către ispitele exteriorului, a nu mai căuta vreo cucerire exterioară, înseamnă, în schimb, a nu mai fi privit, înseamnă a scăpa martorului ostil și a îndepărta persecuția. În centrul universului său de ficțiuni vrăjite, Rousseau reconciliază inocența de la începutul vremurilor cu cele mai vii plăceri ale dragostei. El inventează un spectacol tulburător și tandru, la care nici un obstacol nu-l împiedică să participe în persoană. Nimic nu vine să compromită transparența fericirii regăsite ; ca în paradisul copilăresc, un dialog încrezător leagă eul cu interlocutorii săi binevoitori : scăpînd neînțelegerilor vorbirii, recurgi la limbajul semnelor și te înțelegi din priviri.

Dar dincolo de acest spectacol imaginar și grație efervescenței ce pune stăpînire pe el, Rousseau atinge un punct extrem în care, în extazul și purul sentiment al existenței, toate imaginile dispar. După ce privirea lăuntrică a visătorului a epuizat plăcerea sărbătorii romanești, dorința vrea să cunoască un grad mai înalt de potolire, și reușește să-l atingă : în acest moment orice viziune e suprimată pentru a face loc unei orbiri voluptuoase, despre care se poate spune tot atît de bine că este lumină totală ori întuneric absolut.

La Rousseau, mai mult decît la oricare altul, ajungem să recunoaștem că privirea, de la prima ei trezire, comportă o stranie putere de separație : ea nu descoperă spațiul obiectiv decît cu prețul unei acceptări a distanței ; ea ne obligă să vedem lucrurile distincte — distincte de noi și distincte unele de altele. Ea sfărîmă astfel o unitate primă, de care ființa originară se bucura în replierea oarbă asupra sa însăși. Pierderea unității se accentuează și mai mult atunci cînd privirea devine reflecție : căci a reflecta înseamnă a părăsi contactul cu imediatul și a te adînci și mai mult în nefericirea existenței separate. Rațiunea discursivă, în măsura în care purcede de la gîndirea reflexivă, este culmea distanțării față de unitatea primitivă.

Dar încercarea divizării provoacă și înflăcărează dorința de a reîntregi unitatea pierdută : faptul de a îndura ruptura duce la descoperirea exigenței comunicării care va repara fărîmițarea ființei. Limbajul rațional are, la Rousseau, drept misiune expresă regăsirea a ceea ce, în el și din cauza lui, a fost pierdut. Reflecția logică nu trebuie alungată ; pentru a scăpa de ea, trebuie s-o conduci neslăbit pînă la capăt. Atunci, cînd limbajul tace după ce și-a încheiat misiunea, conștiința luminată de rațiune se reîntoarce la legea sentimentului și la unitatea de nedespărțit a începutului. Se închide un ciclu în care vederea separată și răul reflecției vor fi îndrumat conștiința pe calea întoarcerii la fericirea originară. Rousseau e foarte departe de a putea fi situat printre iraționaliști, însă iraționalismul său se situează pe același plan cu convingerea (de la care se vor reclama romanticii) după care adevărul „existențial" aparține domniei timpului — sau a clipei — și nu celei a spațiului obiectiv oferit operațiilor cantitative ale rațiunii. Să nu uităm că această aventură a conștiinței, care năzuiește să depășească servitutea limbajului convențional, ni se oferă în întregime prin intermediul limbajului : dacă privirea reflexivă poate conduce, prin rigoare, dincolo de nefericirea reflecției, cuvîntul desăvîrșit (care este poezie) caută și găsește o putere de depășire analogă. Se pare într-adevăr că Rousseau a contribuit în mod decisiv la evidențierea acestei puteri.

Stendhal, ca și Rousseau, simt la început un fior de rușine sub ochiul ironic al celorlalți. Dar la Stendhal sentimentul de vinovăție nu este atît de grav. De unde extraordinara vioiciune a ripostei sale. Ce să faci sub privirea ostilă ? Să devii altul : să te transformi ori să te maschezi. Afrontului exterior, Stendhal îi răspunde printr-o adevărată contraofensivă. Metamorfozele sale nu sînt fugi decît în aparență. O problemă îl preocupă necontenit : cum să mă arăt, cum să influențez situația în așa fel încît martorii, subjugați, să renunțe la a mă combate, pentru a deveni, fără știrea lor, aliații proiectelor mele și auxiliarii goanei mele după fericire ? La limită, el ar tre-

bui să fascineze, să pună în practică mijloacele magiei. Stendhal a visat la aceasta, nu fără îngăduință. El a crezut multă vreme că, prin logică, lecții de declamație și lectura lui Tracy, va reuși să-și compună un personaj seducător și victorios. Societatea în care trăiește este de o asemenea mîrșăvie încît, în cadrul ei, trebuie, să-ți pui o mască, dacă ții să reușești. Energia sinceră, forța caracterului sînt considerate aici suspecte. Stendhal joacă jocul de bine de rău, regretînd în același timp locurile și epocile în care oamenii cucereau putere și considerație prin fapte adevărate. Din ce motiv nu s-a mulțumit cu atît? Ce nemulțumire l-a îndemnat să ceară mai mult? La urma urmelor, nu i-a trebuit mai puțin decît literatura, concepută ca risc. Să creeze personaje în care să se poată simți trăind o viață identică și totuși modificată. Să ceară audiența generațiilor viitoare. Și, mai mult decît orice, să se transforme pe sine însuși prin retroacțiunea operei scrise asupra vieții.

Dar lectura? Dar privirea critică? Exigența care o însuflețește nu e fără asemănare cu cea pe care o întîlnim la creatori. Căci e vorba, pentru vedere, de a conduce spiritul dincolo de regatul vederii: în cel al *sensului*. Privirea critică descifrează cuvintele pentru a accede la intuiția deplinei lor semnificații: această percepție nu mai are nimic dintr-un act vizual, decît la modul metaforic. Astfel, privirea critică *se pierde* în sensul care se trezește prin ea: ea nu va fi făcut decît să deschidă drumul, dar pentru a face posibil „purul deliciu fără de drum". Ea va fi transformat pe pagină, semnele scrise în cuvinte vii și, dincolo de aceasta, va fi înălțat un univers complex de imagini, de idei, de sentimente: această lume absentă o aștepta pentru a-i cere ajutor, pentru a fi luată sub paza sa. Totuși, abia trezită, această lume imaginară pretinde din partea cititorului un sacrificiu absolut: ea nu-i mai permite să se mențină la distanță. Ea cere contactul și coincidența, își impune propriul său ritm și forțează să i se urmeze destinul.

Criticul e cel care, deși consimte să se lase fascinat de text, înțelege totuși să-și păstreze *dreptul de a privi*. El dorește să pătrundă încă și mai departe : dincolo de sensul manifest care i se descoperă, el presimte o semnificație latentă. O vigilență suplimentară devine necesară pentru el, din momentul primei „lecturi la vedere", pentru a înainta în întîmpinarea unui *sens secund*. Să nu ne înșelăm totuși asupra acestui termen : nu este vorba, ca în cazul exegezei medievale, de descifrarea vreunui echivalent alegoric sau simbolic, ci de viața mai cuprinzătoare ori de moartea transfigurată al căror vestitor este textul. Adesea, se va întîmpla ca această căutare a ceea ce este mai îndepărtat să ducă la ceea ce este mai apropiat : la evidențele primei priviri, la formele și ritmurile care, la început, păreau a nu fi decît promisiunea unui mesaj secret. Un lung ocol ne trimite la cuvintele înseși, în care sensul își alege lăcașul, și în care strălucește comoara tainică despre care se credea că trebuie căutată în „dimensiunea profundă".

Ce-i drept, exigența privirii critice tinde spre două posibilități opuse, dintre care nici una nu este pe deplin realizabilă. Cea dintîi o invită să se piardă în intimitatea acestei conștiințe fabuloase pe care opera o face să o întrevadă : înțelegerea ar fi atunci urmărirea progresivă a unei complicități totale cu subiectivitatea creatoare, participarea pasionată la experiența sensibilă și intelectuală care se desfășoară prin operă. Dar oricît de departe ar merge în această direcție, criticul nu va reuși să înăbușe în sine convingerea identității sale separate, certitudinea tenace și banală că el nu este conștiința cu care dorește să se confunde. Presupunînd totuși că ar reuși cu adevărat să se lase absorbit de ea, atunci, în mod paradoxal, propriul său cuvînt i-ar fi sustras : el n-ar putea decît să tacă, iar perfectul discurs critic, din cauza simpatiei și mimetismului, ar da impresia celei mai complete tăceri. În afară de cazul cînd ar rupe oarecum pactul de solidaritate care îl leagă cu opera, criticul nu este în stare decît de parafrază sau de pastișă : trebuie să *trădezi* idea-

lul identificării pentru a dobîndi puterea de a vorbi despre această experiență și de a descrie, într-un limbaj care nu este cel al operei, viața comună pe care ai cunoscut-o împreună cu ea, în ea. Astfel, în ciuda dorinței noastre de a ne scufunda în profunzimea vie a operei, sîntem constrînși să ne distanțăm ca să putem vorbi despre ea. De ce să nu stabilim atunci în mod deliberat o distanță care ne-ar dezvălui, într-o perspectivă panoramică, împrejurimile față de care opera este organic legată ? Am încerca să discernem anumite corespondențe semnificative care n-au fost observate de scriitor ; să-i interpretăm mobilurile inconștiente ; să citim relațiile complexe care unesc un destin și o operă cu mediul lor istoric și social. Această a doua posibilitate a lecturii critice poate fi definită ca aceea a *privirii de deasupra :* ochiul nu vrea să lase să-i scape nimic din toate configurațiile pe care distanțarea îi îngăduie să le observe. În spațiul lărgit pe care îl parcurge privirea, opera e desigur un obiect privilegiat, însă ea nu este desigur singurul obiect ce se impune vederii. Ea se definește prin ceea ce se află în vecinătatea sa, ea nu are sens decît în raport cu ansamblul contextului său. Iată însă obstacolul : contextul e atît de vast, relațiile atît de numeroase, încît privirea e cuprinsă de o secretă disperare ; niciodată ea nu va aduna toate elementele acestei totalități care i se vestește. Pe deasupra, din clipa în care te obligi să situezi o operă între coordonatele sale istorice, numai o decizie arbitrară te autorizează să limitezi ancheta. Aceasta, din principiu, ar putea merge pînă în punctul în care opera literară, încetînd să mai fie obiectul privilegiat care era la început, nu mai este decît una dintre nenumăratele manifestări ale unei epoci, ale unei culturi, ale unei „viziuni a lumii". Opera dispare pe măsură ce privirea pretinde să îmbrățișeze, în lumea socială ori în viața autorului, mai multe fapte corelative. Triumful privirii de deasupra nu este nici el decît o formă a eșecului : el ne face să pierdem opera și semnificațiile ei, pretinzînd că ne oferă lumea în care se scaldă opera.

Critica completă nu este poate nici cea care năzuiește spre totalitate (cum face privirea de deasupra), nici cea care năzuiește spre intimitate (cum face intuiția identificatoare) ; este o privire care știe să ceară rînd pe rînd supraînălțarea *[le surplomb]* și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la cealaltă. Nu trebuie refuzat nici vertigiul distanței, nici cel al proximității : trebuie să dorești acest dublu exces în care privirea este de fiecare dată gata să piardă orice putere.

Dar poate că și critica greșește voind să-și regleze într-o asemenea măsură exercițiul propriei sale priviri. E mai bine, în multe împrejurări, să uiți de tine și să te lași surprins. Drept răsplată, eu voi simți cum se naște în operă o privire ce se îndreaptă spre mine : această privire nu e o răsfrîngere a interogației mele. Este o conștiință străină, radical alta, care mă caută, mă fixează, și care mă somează să răspund. Mă simt expus acestei întrebări care vine astfel în întîmpinarea mea. Opera mă întreabă. Înainte de a vorbi pe cont propriu, eu trebuie să împrumut propria mea voce acestei stranii puteri care mă interpelează ; însă, oricît de docil aș fi, risc mereu să-i prefer muzicile liniștitoare pe care le inventez. Nu e ușor să ne păstrăm ochii deschiși pentru a primi privirea care ne caută. Fără îndoială că nu numai pentru critică, ci pentru orice demers cunoscător, trebuie să se afirme : „Privește, ca să fii privit".

LITERATURA — TEXTUL ȘI INTERPRETUL

Dualitatea necesară

Să considerăm ca admis faptul că alegerea obiectului de studiu nu este nevinovată, că ea presupune deja o interpretare prealabilă, că este inspirată de interesul nostru prezent. Să recunoaștem că prin intenția noastră se delimitează nu un simplu *dat,* ci un fragment de univers. Să mărturisim de asemenea că limbajul în care semnalăm un dat este de la început însuși limbajul în care îl vom interpreta ulterior. Cu toate acestea, pornind de la o dorință de cunoaștere și de întîlnire, atenția noastră se orientează în *două* direcții distincte : una, care privește realitatea ce trebuie surprinsă, ființa sau obiectul de cunoscut, limitele cîmpului anchetei, definiția mai mult sau mai puțin explicită a ceea ce e interesant de explorat ; cealaltă, care privește natura replicii noastre : contribuțiile, uneltele, scopurile noastre, — limbajul pe care îl vom folosi, instrumentele de care ne vom servi, procedeele la care vom recurge. Noi sîntem, desigur, unica sursă a acestei duble alegeri : tocmai de aceea ne alegem atît de frecvent mijloacele de explorare în funcție de obiectul de explorat și, în mod reciproc, obiectele în funcție de mijloacele noastre. Și totuși, nimic nu e mai necesar decît asigurarea celui mai înalt grad de independență reciprocă dintre obiect și mijloace. Dacă e de dorit ca stilul cercetării să fie compatibil cu obiectul cercetării, nu e mai puțin de dorit ca între noi înșine și ceea ce aspirăm să cunoaștem mai bine, între „discursul" și obiectul nostru, distanța și diferența să fie marcate cu cea mai mare grijă. Nu există întîlnire decît cu condiția unei distanțe antecedente ; nu există adeziune prin cunoaștere decît cu prețul unei dualități mai întîi încercate, apoi depășite. Orice slăbiciune, orice concesie în raportul dife-

rențial dintre propria noastră identitate și cea a obiectului studiat, între resursele noastre instrumentale și configurația „obiectivă" a operei, vor avea drept consecință o slăbire a rezultatului, o diminuare de energie și de plăcere în explorare și descoperire.

Cea dintîi preocupare va fi deci aceea de a asigura obiectului prezența sa cea mai puternică și independența sa cea mai mare : pentru ca să i se consolideze existența proprie, pentru ca el să ni se ofere cu toate caracterele autonomiei. Ca să-și opună diferența și să-și marcheze distanțele. Obiectul atenției mele nu e în mine ; el stă în fața mea, iar interesul meu major nu este să mi-l apropriez sub înfățișarea pe care i-o împrumută dorința mea (fapt ce m-ar lăsa pe mine însumi captiv al capriciului meu), ci să-l las să-și afirme toate proprietățile, toate determinările sale particulare. Metodele zise obiective, dincoace chiar de adevăratul dialog, întăresc și sporesc aspectele materiale ale obiectului, îi dau un relief mai precis, o configurație mai limpede, îl leagă de obiecte ce-i sînt contigue în spațiu și timp. Afluxul documentar, în ciuda a ceea ce pare uneori să aibă exterior și neesențial în raport cu un mare text, se adaugă la tot ceea ce, dinlăuntru, îi conferă o personalitate distinctă. Căci voința de cunoaștere trebuie să înceapă prin a se face complicele obiectului în puterea pe care el o are de a ne rezista. Înaintea oricărei explicații, înaintea oricărei interpretări comprehensive, obiectul trebuie recunoscut în singularitatea lui, adică în ceea ce îl sustrage unei iluzorii anexări. Printr-un fel de paradox, tocmai cu ajutorul unor îmbogățiri obiective opera studiată poate să ne ofere o rezistență analogă celei pe care o întîlnim înaintea unei subiectivități străine : ea se sustrage oricărei întreprinderi care n-ar consimți să plătească prețul pentru traversarea spațiului interpus.

Restituirea tradițională credea că și-a încheiat misiunea atunci cînd a eliberat un text de adaosurile și coruperile care-l desfigurau. Ea credea că a regăsit, un chip autentic, un traseu nesuspect, așa cum se curăță picturile afu-

mate și cele peste care s-au zugrăvit alte imagini. La modul ideal, opera trebuia să fie redată astfel stării sale dintîi, lizibilă în lecțiunea voită de autorul ei. Formă laborioasă a lecturii, restituirea nu avea alt scop decît să elibereze o operă de tot ceea ce o împiedica să ne parvină în integritatea sa. Se presupunea că, odată îndepărtate obstacolele interpuse, opera va apărea în adevărul ei, oferit plăcerii și interogațiilor noastre.

De îndată ce a fost însă stabilită ideea unei opere încheiate, încercuită în lineamentele ei originare, iată că se ivesc întrebările și incertitudinile. Ancheta restitutivă, curiozitatea istorică urmează să vadă transpărînd, în opera încheiată, întregul său trecut discernabil, versiunile precedente, schițele ei, modelele sale mărturisite sau nemărturisite. Acest trecut, în care opera nu era încă ceea ce trebuia să devină, îi aparține, o hrănește, o susține. Variantele unei opere fac să apară stările succesive ale unei dorințe și voințe ce n-au putut să se oprească la formele dintîi pe care și le-au dat. Din acest moment, ființa proprie a textului se va revela în mod diferențial, prin distanța care separă starea sa finală de seria de stări care-o precede (dacă ele au ajuns la cunoștința noastră). Vom avea sub ochi gesturile căutării, ale insatisfacției, apoi ale refuzului, care vin să dubleze, ca sub-operă, prezența pozitivă a versiunii „finale". Vom avea, poate, să ne întrebăm dacă această versiune finală nu e, în anumite ocazii, o soluție de compromis, menită să facă posibilă publicarea unei opere prea îndrăznețe în redactarea ei antecedentă. Vom avea motiv, în mai multe împrejurări, să constatăm că opera ajunsă în mîinile noastre nu este decît ceea ce rămîne dintr-un proiect întrerupt. De cîte ori moartea, intervenția unui editor postum (care lucrează pe numeroase ciorne) impun o formă arbitrară unei expansiuni neîncheiate! În felul acesta, cercetarea restitutivă, cu ceea ce are ea pozitiv și obiectiv, ajunge să pună la îndoială calitatea de obiect desăvîrșit, de care cutare operă părea că se poate prevala: această operă n-a fost oprită decît prin accident, iar atenția noastră trebuie, de acum înainte, să se îndrepte deopotrivă asu-

pra masei (adesea confuze) a documentelor disponibile și asupra țintei ai cărei martori sînt ele, dar care nu era sortită să se desăvîrșească în ele. Cercetarea obiectivă redă vieții urmele unui parcurs subiectiv.

Însă, pentru ancheta restitutivă, acest parcurs subiectiv nu-și găsește în sine însuși unica origine. Dacă ne întoarcem la proiectele cele mai vechi, vom observa cum opera, în punctul ei de plecare, se opune și se conjugă cu texte antecedente, asimilează și transformă niște cărți precursoare : originalitatea, individualitatea ei se desprind pe un fond constituit de masa colectivă a resurselor de limbaj, a formelor literare moștenite, a credințelor, a cunoștințelor pe care ea le reactivează, pe care le critică și cărora li se adaugă. Sînt, acestea, tot atîtea straturi și ondulații de teren (cu izvoare, afluenți, ridicături) în care opera își alege locul și împrejurimile. Dacă, pe de o parte, limitele proprii ale operei apar aici cu mai puțină claritate, ea devine, pe de altă parte, prin multiplele sale legături, revelatoarea unui întreg orizont ce nu se mai lasă despărțit de ea. Cercetarea istorică, dacă nu e pusă în mișcare doar de atracția faptului găsit ocazional, are această consecință binefăcătoare de a spori informația prin care o lume se adaugă unei opere, — o lume poate exterioară acesteia din urmă, o lume în care, în vederea desăvîrșirii rîvnite, mișună actele și cuvintele ratate, încercările nereușite : pe acest teren străin, opera se înrădăcinează și ne declară bogăția ei dependentă ; ea se ridică deasupra împrejurimilor și dejoacă speranța unei prea facile definiri.

Restituirii care urcă din nou pe cursul timpului sau care lărgește spațiul perceput (după căile prevăzute și neprevăzute ce se oferă cercetării) poate foarte bine să i se asocieze o restituire ce se străduiește să descrie și să pună în evidență caracterele *interne* ale operei. Nu e greu de arătat că ancheta istorică și descrierea structurală sînt interdependente. Mișcarea centrifugă, care merge de la operă la antecedentele sau împrejurimile sale, nu este decît o derivă întîmplătoare, dacă nu e reglată de cunoaș-

terea structurilor interne ale operei. În mod reciproc, analiza internă a ideilor și cuvintelor folosite într-un text nu cîștigă nimic din ignorarea provenienței lor și a armonicelor externe. Pînă la un anumit punct, înainte de a se prelungi în interpretare, analiza stilistică este restitutivă : ea restabilește textul în plenitudinea funcționării sale, îl percepe în diferența sa proprie și în existența sa completă ; ea face dreptate fiecăruia dintre detaliile sale ; se străduiește să le formuleze raporturile într-un limbaj precis (idealul fiind de a conferi acestui limbaj descriptiv o instrumentalitate riguroasă).

Ce înseamnă, într-adevăr, să dai atenție, dacă nu să acorzi un privilegiu de prezență susținută la ceea ce, în proximitatea niciodată îndeajuns asigurată, se expune și se păstrează, se manifestă și se refuză, se constituie ca obiect, dar nu se lasă posedat ? Confruntat cu atenția noastră, obiectul e purtătorul unei intenții proprii, ce se declară fără a se oferi în întregime, provocînd obstinația așteptării noastre și dorința îndoită a unei mai bune cunoașteri. Atenția noastră nu se susține decît prin răspunsul pe care nu conține să-l dea unei sfidări persistente.

O primă întîlnire a început prin a ne trezi interesul și a ne fixa privirea. Începînd cu acest prim contact, trezirea atenției ne convinge că ne rămîne încă de făcut totul în vederea unei mai complete întîlniri. Chiar dacă sîntem, ca Georges Poulet (cf. îndeosebi *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971), dornici de a practica o critică de identificare, sîntem obligați să plecăm de la o primă situație de non-identitate : identificarea e un efort de a ajunge la ceea ce, la început, nu e decît un apel sau o promisiune percepute într-o ființă diferită de noi. Adeziunea identificatoare nu este dată, așadar, din primul moment : ea e un rezultat, se realizează la capătul unei activități și al unei mișcări de apropiere. Și nimic nu i-ar fi mai contrar decît convingerea pripită de a o fi atins deja și de a o fi încheiat încă de la prima impresie.

Riscul, dacă obiectul nu e perceput, menținut, consolidat în diferența și realitatea lui proprie, este ca inter-

pretarea să nu fie, în cel mai bun caz, decît dezvoltarea unei fantasme a interpretului. Vorbesc aici de risc pentru a desemna ceea ce ar compromite valoarea cunoașterii dorite. Riscul astfel evocat poate foarte bine să fie însoțit de o seducție de o cu totul altă natură : farmecul unui discurs inventiv și liber, ce se lasă, în mod ocazional, inspirat de o lectură. Despre acest discurs fără legături, să spunem că tinde să devină el însuși literatură, obiectul despre care vorbește nemaicontînd decît ca pretext ori citat incidental. Rolul obiectului se vede, din acel moment, estompat : intenția de cunoaștere e dată la o parte de un alt scop, al exprimării personale, al jocului, al propagandei etc. Aceasta nu exclude cîtuși de puțin șansa de a nimeri cutare punct singular, în trecere și oarecum pieziș. Dar excepția este aceasta. Vedem adeseori acest fapt ; dacă obiectul este rău reperat, nesigur, ceea ce se afirmă despre el va fi lipsit de pertinență : indecidabil. Reprezentanții calificați ai istoriei literare (Lanson) și Universitatea pînă la această oră (după aducerea la zi structuralistă, și mai mult decît înainte) nu au decît ironie pentru eseism și „critica de geniu" : această ironie este justificată atunci cînd atacă o vorbărie ce pretinde să-și impună intuițiile pe nepusă masă, fără să dea atenție cercetării răbdătoare, care face dreptate, în ce-o privește, întregii complexități a obiectului. Cînd prezumția se dă drept știință, e bine să fie chemată la ordine. Pentru cine vrea să știe mai multe despre o operă, nimic nu e mai iritant decît lectura unui eseu a cărui voce o acoperă pe aceea a operei. Doream vecinătatea, și sîntem menținuți la distanță : cuvintele pe care le citim nu ne vorbesc cu adevărat de ceea ce doream să cunoaștem mai bine. Locvacitatea eseistului formează o barieră : nu zărim în spatele ei decît o fantomă nebuloasă.

Dar trebuie oare să mărturisim aceeași neîncredere atunci cînd eseul se menține în domeniul său propriu și nu afișează nici o pretenție uzurpatoare ? Nu-l putem acuza că dezvoltă un solilocviu decît dacă speram să auzim în mod distinct două voci. Eseul revendică drep-

tul de a se supune unui scop autonom ; mizează pe altceva decît pe cunoaşterea textelor trecutului ori prezentului : acestea, parcurse, evocate prin aluzie, folosite pe măsura necesităţilor, vor fi orice altceva decît nişte obiecte de studiu. Reflecţia ce le ia drept martori nu pretinde să le epuizeze sensul. Ea orientează în altă parte, continuîndu-şi consideraţiile într-o scriitură independentă, ce nu se supune decît intereselor propriei sale interogaţii. Aşa se întîmplă de la Montaigne încoace : în *Eseuri,* relaţia cu operele „străine" e peste tot prezentă, însă multiplă, fugară, capricioasă, lăsîndu-l perfect liber, printre bogăţiile „librăriei", pe cel care o foloseşte cu dezinvoltură.

Relativa slăbiciune a obiectului dizolvă relaţia epistemologică. Nu mai există cunoaştere : subiectul care vorbeşte rămîne în deplină evidenţă, desigur nu în singurătate şi nici fără destinatar, dar nemailuînd ca referent constant textul altcuiva. Oricare ar fi activitatea care continuă, ea nu mai parţine domeniului istoriei, nici celui al criticii.

Reciproca este adevărată : orice slăbiciune, orice insuficienţă din partea subiectului (a cititorului) nu e mai puţin fatală pentru eficacitatea activităţii critice. Nu pentru că subiectul care întreabă ar putea fi vreodată cu totul eliminat : totul s-ar pierde o dată cu dispariţia sa. Vreau mai ales să reamintesc faptul că energia interogaţiei, inventivitatea desfăşurată în însăşi ancheta restitutivă, trebuie să fie susţinute neslăbit, dacă vrem să păstrăm vie relaţia critică. Căci tocmai prin energia ţelului nostru personal e chemat obiectul (opera) să-şi afirme prezenţa. Ce mai rămîne din critică, dacă întrebarea noastră e timidă, dacă limbajul nostru e stereotip, dacă conceptele noastre sînt nesigure ? Obiectul însuşi se banalizează şi se diluează, în lipsa unei solicitări viguroase. Profesorii cunosc bine aceste situaţii în care slăbiciunea lecturii atrage după sine slăbiciunea obiectului. Observăm că se produce un ecou degradat al textului : parafraza. Comentatorul, în acest caz, nu îndrăzneşte să vorbească pentru sine : el n-are nimic de spus, îi lipsesc mijloacele. Poate că a „înţeles", însă n-a observat nimic. Se lasă

invadat în mod confuz de rumoarea paginii deschise înaintea lui, o amplifică în termeni mai slabi : reiterare ce dizolvă forma, făcînd să mişune echivalenţii inferiori ai sensului. Acestei disoluţii, analiza gramaticală — astăzi, analiza structurală — îi aduc un paliativ, sub forma unui mecanism capabil să asigure un minimum de reperaj al faptelor de stil şi al mijloacelor folosite într-un text. Dar dacă analiza se închistează în tehnica descriptivă, dacă se mărgineşte să transcrie datele literare în siglele unui metalimbaj, cea care prevalează este tot reiterarea, mai puţin naivă şi mai puţin simplă, însă mereu captivă a orizontului mărginit al tautologiei... Critica nu este reprezentarea fidelă a unei opere, dublarea ei într-o oglindă mai mult sau mai puţin limpede. Orice critică completă, după ce a ştiut să recunoască alteritatea fiinţei sau a obiectului către care se orientează, ştie să dezvolte în legătură cu ele o reflecţie autonomă şi găseşte pentru a o exprima un limbaj ce-şi marchează cu vigoare diferenţa. Oricît de strînse au fost, într-un timp central al cercetării, simpatia şi identificarea, critica nu rosteşte încă o dată opera aşa cum aceasta se enunţă ea însăşi. Opera critică se constituie conform necesităţii sale proprii, la nivelul său particular de desăvîrşire, docilă faţă de obiectul ei, însă independentă prin ţinta sa.

Cele două cazuri extreme pe care tocmai le-am evocat — slăbiciune a obiectului, slăbiciune a energiei interogative — au ca defect comun faptul că nu schimbă nimic din miza iniţială : nici o relaţie nu e instaurată, nici o activitate nu e săvîrşită şi, din acel moment, nici o lumină nu vine să transforme simultan opera şi privirea noastră. Nu mă pot abţine să nu mă gîndesc la acea scenă de film în care Groucho Marx, vînzător într-o prăvălie, se strecoară sub tejghea ca să decupeze, din chiar fusta clientei, bucata de stofă pe care aceasta o cerea pentru a o asorta cu îmbrăcămintea ei. Pura şi simpla repetiţie a unui presupus oarecare ţine loc de demonstraţie : te minunezi văzînd o ipoteză confirmată, cînd, de fapt, n-ai făcut decît s-o repeţi în alţi termeni.

Interesul pentru text

E, așadar, de dorit ca între obiect și răspunsul ce i se aduce să se mențină o distanță suficientă, un spațiu în care evenimentul întîlnirii să se poată produce, și în care munca să poată începe și să progreseze. Nu există muncă decît în funcție de o opoziție. Dar, în același timp, nu există muncă decît cu prețul unui contact și al unei relații. Căci opoziția nu poate să rămînă statică : ea se dezvoltă în înfruntarea laborioasă, progresează către un țel, se dezvoltă în vederea unei finalități.

Noi spunem : întîlnire, dar și muncă. Așa vorbeam adineaori despre operă, desemnînd-o ca pe o ființă și, în același timp, ca pe un material. Ea este și una și alta : o ființă care așteaptă întîlnirea, un material, el însuși lucrat, care cere munca ; și mai este o intenție ce se adresează atenției noastre prin avîntul unei forme. A ține seama de operă înseamnă a respecta în ea deopotrivă finalitatea ei intențională și forma ei „obiectivă" (structura ei materială). Tocmai pentru a face dreptate acestui dublu aspect al operei, critica trebuie să posede ea însăși o dublă aptitudine : îndemînare instrumentală și însuflețire finalizată, amîndouă apte să ia asupra lor prezența operei, fără să se confunde cu ea. Aspectul instrumental al criticii este corespondentul aspectului material al operei ; însuflețirea finalizată a criticii răspunde finalității operei, pe care nu se mulțumește s-o perceapă și s-o înregistreze.

Acestea sînt condițiile interpretării, dacă dorim să-i asigurăm toate șansele și s-o dezvoltăm în modul cel mai conștient.

Ne-ar fi plăcut să credem că etapele activității critice se succed în mod distinct și ordonat. Ne-ar fi plăcut să credem, îndeosebi, că restituirea precede interpretarea și că se străduiește să restabilească textele, pentru a le încredința apoi activității de interpretare. Însă interpretarea, așa cum am văzut, lucrează deja în surdină, în alegerea obiectului care interesează ; ea se amestecă cu eforturile ce vizează restituirea documentelor, sub toate aspectele

lor ; o frontieră precisă nu poate fi trasată între activitatea ce ar voi să se mărginească la perceperea mai vie a obiectului său (text, documente etc.) și interpretarea care, neoprindu-se la datele astfel constatate, le reia pentru a le include într-un comentariu mai vast. Pentru a observa, în sînul unei opere, niște corelații de forme, de imagini, de fapte stilistice etc., trebuie în mod necesar să te situezi în afara operei și s-o supui unei lecturi *avertizate ;* în plus, pentru a rosti faptele observate, trebuie să recurgi la limbajul descriptiv al unei alte epoci (a noastră), și al unei alte categorii intelectuale (aceea a cunoașterii noastre contemporane). Cu cît căutăm mai mult să atingem operele în configurația pe care ele o au *în sine,* cu atît dezvoltăm legăturile care le fac să existe *pentru noi.* Structurile intrinseci nu devin, așadar, evidente decît dacă acceptăm să le abordăm din afară, luminîndu-le formele proprii cu o lumină extrinsecă, punîndu-le întrebări pe care ele sînt departe de a le pune prin ele însele. Astfel, interpretarea trebuie să fie în cele din urmă recunoscută ca fiind ceea ce, dintr-o dată, însuflețește alegerea obiectului și munca de restituire ; ea e prezentă pînă și în dorința sinceră de a atenua rolul interpretului și de a face dreptate „faptelor obiective".

Cititorul-interpret, în situația sa istorică particulară, este cel care preferă cutare operă alteia, care decide să se intereseze mai degrabă de Proust decît de Bourget, de Laclos decît de Marmontel. Încă o dată, interpretului îi incumbă să hotărască dacă își va extinde investigația asupra unui poem, asupra unei cărți, sau asupra operei întregi a unui scriitor ; interpretul va fi cel care va hotărî să raporteze totul la personalitatea autorului, ori să atribuie o importanță mai mare epocii istorice în care se înscrie o operă, sau genului literar pe care aceasta îl exemplifică. De fiecare dată, interpretul trebuie să-și asume în mod liber riscurile, alegînd categoria de fapte, termenii de referință și punctele de comparație care par adecvate. În funcție de alegerile operate în prealabil, munca de restituire își schimbă natura, se aplică unui alt material,

unui alt spaţiu şi unui alt timp. Nouă ne revine sarcina de a fixa întinderea întrebării : răspunsul va umple întotdeauna, fără îndoială, toată întinderea cadrului pe care i-l vom fi fixat. Aceasta nu e, totuşi, o justificare a arbitrarului. Este evident că nu toate apropierile sînt echivalente şi că unele dintre ele vor rămîne mai puţin fructuoase sau mai puţin „clarificatoare". După ce indicii se va recunoaşte un decupaj mai bun al cîmpului explorat, un mai înalt grad de pertinenţă în confruntarea şi punerea în raport ? Criteriile, în cazul de faţă, nu sînt uşor de formulat : dacă ele ar putea fi enunţate cu uşurinţă, nu ne-am rătăci atît de des pe cît se întîmplă. Ori de cîte ori ni se pare că un interpret a reuşit să-şi îndeplinească sarcina, satisfacţia noastră îi este recunoscătoare pentru că a ajuns mai aproape de un ansamblu coerent, pentru că a arătat mai bine componentele şi raporturile constitutive şi pentru că a respectat, în plus, în obiectul său, partea rezervată altor demersuri, partea a ceea ce rămîne în prezent de neatins : acestea sînt, probabil, semnele cele mai sigure ale unei interpretări bine întreprinse, adică ale unei interpretări care a ştiut să-şi aleagă şi contureze obiectul în mod fericit, care s-a apropiat de el printr-o restituire scrupuloasă, şi care dezvoltă în legătură cu el un discurs în acelaşi timp liber şi convingător.

*

O foarte puternică tendinţă a criticii şi istoriei literare acordă, de cîţiva ani încoace, o importanţă predominantă studierii textului. De ce această preferinţă ? Aş fi înclinat să cred că aceasta provine din faptul că interpretarea — fără s-o spună întotdeauna cu claritate — găseşte în text obiectul care convine cel mai bine desfăşurării complete a acţiunii sale : textul trebuie ales, „restituit", comentat. Recursul la text este deci cel mai bun mod de a evita riscul pe care l-am desemnat, oarecum abstract, vorbind despre „slăbiciunea obiectului". Textul e un obiect viguros ; el cere, în schimb, din partea noastră, un răspuns viguros, perfect distinct şi independent, chiar

dacă dorința noastră este de a umple distanța și de a ne apropia de ceea ce vorbește în operă. Un text este o totalitate relativ limitată, ale cărei elemente constitutive pot fi în mod legitim puse în raport unele cu altele : el cere astfel o analiză internă ale cărei rezultate, deși foarte variabile în funcție de factorii și nivelele luate în considerare, rămîn în orice moment pasibile de un control destul de precis. Căci textul are dreptul de a privi asupra a ceea ce se spune despre el ; el reprezintă, pentru discursul interpretativ, un referent ce nu se lasă eludat. Invocîndu-l, te angajezi să-i acorzi atenția cea mai completă. Resursa permanentă a întoarcerii la text îi permite cititorului să verifice dacă analiza și comentariul și-au atins ținta. E ușor să-ți dai seama, după caz, că textul n-a fost suficient observat, sau, dimpotrivă, că a fost suprainterpretat ori rău interpretat. În orice moment, cu prețul unei confruntări atente, vei putea vedea dacă ceea ce vrei să pui pe seama textului poate fi garantat de el. Desigur, unul dintre curentele modei actuale îi permite „comentatorului" să se preschimbe într-un improvizator liber și să spună orice, pornind de la un text dat ; nu e mai puțin adevărat că acesta, oricît ar fi de brutalizat, își păstrează intactă facultatea dezmințirii ; e suficient, încă o dată, să se revină la text, pentru a ști unde încep proiecțiile, fantasmele, manipulările arbitrare ale cititorului abuziv. Căci, chiar dacă textele spun mai mult decît lasă să se înțeleagă sensul lor declarat, trebuie să admitem că gradul de probabilitate al sensului latent care le este atribuit descrește rapid, pe măsură ce ne îndepărtăm de sensul evident, încris în cuvintele și în enunțurile aparente.

Analiza internă, așa cum se practică ea într-un studiu textual, nu interzice considerarea datelor externe. Printr-un efect ce nu are nimic paradoxal, alegerea unui text, făcînd să existe o regiune intratextuală, determină în aceiași timp o lume care îi este exterioară. Nu vom putea să ne mulțumim a căuta legea care domnește în interiorul unui text ; explorînd lumea dinăuntru, va trebui

neapărat să observăm toate aporturile, toate ecourile externe. Sîntem îndemnați la un du-te-vino. Atenția față de *lăuntru* ne transportă în *afară*. Prin chiar arbitrarul ei, închiderea textului face inevitabilă mișcarea deschiderii. Se poate ca structura descifrată printr-o mărire extremă, la nivelul unei îmbinări sintactice, să ducă la descoperirea omologului său la un alt nivel, nu în textul unei pagini izolate, ci la scara unei întregi opere, a unei lumi imaginare, sau a unui moment al istoriei. Această mișcare, cu tot ceea ce are ea productiv, nu devine posibilă decît pentru că, la început, alegerea textului ne pune în posesia unui reper precis, a unui termen fix de comparație, și ne obligă să acordăm atenție la ceea ce se petrece de ambele părți ale unei limite cu totul provizorii.

Atracția pe care o exercită studiul textelor se înțelege mai bine dacă acordăm atenție genului de activitate care este cel mai îndepărtat de el, și care va adăuga pentru noi complementul unei definiții prin contrast. Textele îi propun interpretului un obiect particular, unic, specificat în forma și detaliile sale ; la polul opus, găsim reflecția speculativă care, pe baza unei cunoașteri documentare mai mult sau mai puțin întinse însă întotdeauna plurală și dispersată, încearcă să încercuiască niște entități sau niște esențe : literatură, poezie, tragic, romantism (și, bineînțeles, clasicism)... Vedem atunci construindu-se, în întregime, o definiție conceptuală. În această construcție, experiența lecturii este desigur presupusă, dar ea e pusă de îndată în serviciul unei elaborări teoretice, în care eseistul dă formă unei idei sau unui model pe care le declară aplicabile la un ansamblu foarte larg de opere particulare. Adeseori, în această muncă, teoreticianul se închide într-o combinatorie intelectuală pe care o stăpînește numai el : exemplele la care face apel se limitează la cîteva opere emblematice ; uneori, ele dispar cu totul. Rezultatul va fi deopotrivă seducător și cu neputință de verificat. Definiția propusă, în generalitatea ei, va acoperi prea mult spațiu, fără să invalideze totuși o definiție concurentă. Acestea sînt cadre de referință, a căror utilitate se măsoară prin ceea ce sînt capabile să

ne facă să observăm în operele înseşi. Această utilitate — s-o mărturisim — poate fi considerabilă. În acest caz, definiţia conceptuală va fi ocupat poziţia de *instrument de interpretare ;* acest instrument poate fi modificat, făcut mai eficace şi mai subtil. El va fi preţios pentru interpret, atunci cînd acesta se va întoarce spre *obiectul de interpretat,* adică spre text. Elaborarea conceptelor-cadre şi a conceptelor-unelte îşi capătă întregul său sens în măsura în care, provenită ea însăşi din lectură, îşi pune rezultatele la dispoziţia unei cercetări care le utilizează şi care le pune la încercare mergînd în întîmpinarea textelor. Fără aceste concepte generale (a căror listă include vocabularul descriptiv al lingvisticii, al gramaticii, al retoricii vechi şi moderne), interpretarea ar fi dezarmată ; însă fără munca efectivă a unei interpretări în act, aceste concepte n-ar trăi decît dintr-o existenţă sterilă şi separată, în care nimic n-ar deosebi cheile bune de cele rele, echivalente, toate, atîta timp cît rămîn nefolosite.

Interpretarea asigură o trecere şi o integritate

Dacă-i credem pe istoricii limbii, cuvîntul *interpres* îl desemnează, la origine, pe cel care se interpune într-o tranzacţie, pe cel ale cărui bune oficii sînt necesare pentru ca un obiect să treacă dintr-o mînă într-alta, în schimbul unui preţ drept. *Interpres*-ul asigură deci o *trecere ;* în acelaşi timp, el veghează la recunoaşterea valorii exacte a obiectului transmis, asistă la transmitere în aşa fel, încît poate constata că obiectul a ajuns în *integritatea* lui la cumpărător.

În ordinea verbală, chiar atunci cînd nu e decît un simplu traducător, interpretul este încă o dată agentul unei *treceri* (de la o limbă la alta), şi cel care răspunde de *integritatea* păstrată a unui mesaj ce nu trebuie să sufere, în principiu, nici o alterare.

Atunci cînd, într-un alt moment, interpretului i se încredinţează sarcina unei lecturi alegorice, *trecerea* intervine din nou : ea apare ca o deplasare, în sînul ace-

leiaşi limbi, a unui mesaj formulat într-un cod considerat ca fiind metaforic, la un mesaj enunţat într-un cod considerat ca vehicul al sensului propriu. Interpretul asigură acest „transcodaj", el e însărcinat să înlocuiască o reţea lexicală cu alta ; el substituie cuvintelor textului alte cuvinte (sau grupuri de cuvinte), astfel încît mesajul iniţial, deşi îşi conservă sintaxa, mişcarea, organizarea proprie, se ridică într-un al doilea sens : este celălalt sens al aceleiaşi formulări, şi este în acelaşi timp cealaltă formulare a aceluiaşi sens. Şi aici, interpretarea veghează la o persistenţă şi o integritate, operînd totodată o trecere. Însă, de data aceasta, interpretul pune ceva de la sine, chiar şi atunci cînd pretinde că nu procedează decît la o descifrare. De fapt, el este într-o largă măsură producătorul a ceea ce descoperă în text, căci alege, conform nevoilor sale intelectuale, şi celor ale epocii sale, codul în care va înscrie „sensul propriu". Ştim, într-adevăr, că adeseori tocmai decalajul şi distanţa istorică fac necesare, cum a fost cazul pentru Homer şi pentru Scriptură, intervenţia interpretativă şi ajustarea alegorică. De aceea, în cazul de faţă, trecerea nu vizează numai întîlnirea cu un destinatar străin, sau cu un alt nivel al sensului : ea implică o dimensiune temporală. Destinatarul străin este omul unei alte epoci ; al doilea nivel al sensului este cel ce se enunţă după un limbaj, o morală, un sistem de valori conforme exigenţelor unui prezent diferit. Interpretul lucrează atunci la anularea efectului distanţei, el face opera să treacă de pe ţărmul îndepărtat din care îşi trage obîrşia, pe cel în care ia naştere discursul interpretativ, în raportul său actual cu destinatarii săi.

Astăzi (mai e nevoie, oare, s-o spunem ?) interpretarea ia o înfăţişare mai cuprinzătoare ; nu se mai limitează la o traducere sau la o transcodare. Ea e un act de cunoaştere. Sub numele ei se desemnează suma tuturor actelor îndreptate spre obiect. Să constatăm că este mereu preocupată să păstreze o integritate : este motivul pentru care orice interpretare completă presupune o activitate de restituire, ce urmăreşte să salvgardeze integra-

litatea textului originar. Dar aceasta nu exclude faptul ca obiectul redat astfel identității sale celei mai puternice să fie preluat de o rostire nouă, care-l atrage la nivelul ei, care îl antrenează și îl face să participe la propria ei mișcare. Între momentul alegerii obiectului de interpretat și momentul, întotdeauna provizoriu, în care se încheie opera de interpretare, *trecerea* înfăptuită posedă nu numai toate caracteristicile pe care le-am relevat deja în traducere și alegorie, ci face ca rezultatul interpretării să pătrundă în discursul cunoașterii. Nu e vorba aici de o simplă „asimilare" ; ci de o completă metamorfoză : obiectul de interpretat a crescut prin întreg aportul activității interpretative.

Atunci cînd interpretul pune întrebări textelor, răspunsul nu e, la început, decît emergența, cu o mai clară evidență, a unei forme mai frecvente sau mai imperioase : dispozitiv arhitectural, perspectivă narativă, categorii de imagini, procedee obișnuite, omologii între doctrina profesată și constantele stilistice etc. De la întreg la detalii, ordinea de mărime a formei percepute, rangul ei printre elementele constitutive ale textului pot varia. În orice caz, răspunsul nu va fi deplin răspuns decît dacă această formă e citită în întreaga ei semnificație, în funcție de tot ceea ce are ea puterea să desemneze. Încolțește în ea un sens, care cere deopotrivă recunoașterea noastră (pentru că era prezent înaintea lecturii noastre) și reflecția noastră liberă (deoarece, pentru a se împlini, el cere, inepuizabil, un complement de semnificație, ce trebuie să-i vină din partea cititorului atent). Obiectul de interpretat și discursul care interpretează, se leagă, dacă sînt adecvate, pentru a nu se mai părăsi. Ele formează o ființă nouă, alcătuită dintr-o dublă substanță. Noi ne apropriem obiectul, dar se poate spune și că el ne atrage spre el, către prezența sa sporită și devenită mai evidentă. Obiectul înțeles aparține acelei părți a lumii, pe care o putem considera ca fiind a noastră : ne *regăsim* în ea. Paradoxul aparent este că, deși primește confirmarea existenței sale independente, obiectul interpretat cum se cuvine face și el parte, de acum înainte, din discursul nostru interpretativ,

devine unul dintre instrumentele cu ajutorul cărora putem încerca să înțelegem în același timp alte obiecte și relația noastră cu acestea. Înțelegerea mobilizează obiectele, fără a le smulge din locul lor : odată numite conform sensului pe care ne-au făcut să-l percepem, ele ajung, la rîndul lor, la puterea de a numi.

Am insistat, în mai multe rînduri, asupra alegerii pe care o operează interesul nostru vizîndu-și obiectele. Se părea că sîntem stăpînii absoluți ai acestei alegeri. Dar libertatea noastră nu poate fi despărțită de instrumentele și de limbajul de care dispune. Iar aceste instrumente, acest limbaj i-au venit dintr-un trecut, dintr-o istorie : istoria propriei noastre activități, ce-și are obîrșia în istoria obiectelor pe care alții le-au interpretat înaintea noastră, și care, de atunci încoace, s-au rînduit printre resursele cunoașterii noastre. Iată-ne deci, o dată mai mult, regăsiți de istorie. Cînd, chiar în această zi, ne întoarcem spre orizonturile noastre (de exemplu : literatura pe care vrem s-o inventăm, critica pe care vrem s-o definim mai bine), cînd ne alegem obiectele, cînd încercăm să le surprindem într-o cunoaștere mai vie și mai însuflețită, nu putem s-o facem decît după puterea mijloacelor noastre. Iar aceste mijloace — limbaj și gîndire, concepte și metode — ce sînt ele ? Sînt niște „obiecte" ale trecutului, devenite ale noastre prin interpretarea înaintașilor noștri, ai căror moștenitori, mai mult sau mai puțin satisfăcuți, sîntem acum. Oricît de liber am pretinde că ne alegem obiectele și metodele, nu putem s-o facem decît recurgînd la limbajul și la instrumentele pe care ni le-a transmis istoria. Se cuvine să le păstrăm, atîta timp cît vrem să rămînem civilizați ; și ne revine de asemenea sarcina de a le perfecționa, atîta timp cît credem în îndreptățirea progresului.

„A SE PUNE ÎN LOCUL...“

(Mutația criticii, din epoca clasică pînă la Diderot)

Nimeni n-a știut, fără îndoială, să enunțe cu mai multă putere decît La Bruyère, legea retoricii și poeticii „clasice“, lege care subordonează arta de a scrie efectului ce se va săvîrși în conștiința destinatarului :

„Orice scriitor, ca să scrie clar, trebuie *să se pună în locul* cititorilor săi, să-și cerceteze propria lucrare ca pe ceva nou pentru el, pe care-l citește pentru întîia oară, la care nu e deloc părtaș, și pe care autorul l-ar fi supus criticii sale ; și să se convingă apoi că nu ești înțeles numai din pricină că te înțelegi tu însuți, ci pentru că ești într-adevăr inteligibil“. [1]

Injoncțiunea lui La Bruyère formulează exigența unei critici : aceea pe care autorul trebuie s-o exercite asupra propriului său text. La Bruyère ne vorbește despre o identificare : e vorba aici de identificarea autorului cu cititorul său, și nu de mișcarea prin care cititorul încearcă să se unească cu subiectivitatea scriitorului. Sîntem, cum se vede, la antipozii a ceea ce va fi, definită de Georges Poulet, „critica de identificare“. Dar o opoziție atît de hotărîtă are marele merit de a ne ajuta să apreciem drumul parcurs de la epoca clasică încoace.

---

[1] *Les Caractères*, „Des ouvrages de l'esprit“, 56. Cf. fragmentul 15 al ediției Brunschvicg din *Pensées*, a cărui atribuire lui Pascal e îndoielnică : „Trebuie *să ne punem în locul* celor ce trebuie să ne înțeleagă, și să încercăm asupra propriei noastre inimi întorsătura pe care o dăm vorbirii noastre, ca să vedem dacă una e făcută pentru cealaltă, și dacă ne putem asigura că ascultătorul va fi ca și forțat să se predea“. Antecedentul comun este fără îndoială Horațiu (Epist. II, II, versurile 109-114), în care poetul e invitat nu numai să ia rolul cititorului, ci și pe acela al *cenzorului* : metaforă politică ce convine unei activități de înlăturare și expulzare lovind cuvintele lipsite de strălucire sau de greutate.

Desigur, sfatul dat de La Bruyère privește un aspect limitat al artei de a scrie : claritatea, *inteligibilitatea ;* această calitate e necesară, însă nu e suficientă. Reflecția următoare (57) adaugă de îndată : „Nu scrii decît pentru a fi înțeles ; dar trebuie cel puțin ca, scriind, să faci înțelese niște lucruri frumoase“. Să nu ezităm, totuși, să dăm valoarea cea mai generală celor citite mai sus. Autorul, după ce a *scris,* înainte de a *publica,* trebuie să se examineze pe sine însuși cu o privire străină. El trebuie să se judece (critica este exercitarea judecății) ca și cum ar fi un altul. Intervalul dintre scriere și publicare este momentul cu adevărat *critic,* în care autorul dispare, se citește și se ascultă pe sine însuși din afară, cu știința limitată care e aceea a cititorului — ca și cum și-ar fi putut uita intențiile, pentru a nu mai percepe decît efectul produs. Această întoarcere critică asupra textului urmează să pună la încercare fiecare dintre elementele sale : și mai întîi, una după alta, fiecare dintre expresiile din care e alcătuit. Căci această critică, fără să neglijeze chestiunile relative la compoziție, la ordinea părților, examinează cu precădere amănuntul de vocabular, de sintaxă : ea este exactă și grijulie față de detalii, ea izolează ; ea controlează cu minuțiozitate în ce măsură poate fi admis fiecare constituent al textului ; un cuvînt, o figură descoperite ca greșite vor trebui să fie șterse, înlocuite. Critica este, la acest nivel, o practică a suprimării, a substituirii : ea e, prin esență, *corectoare.* Ea e călăuzită de ideea unei adecvări, cuvînt de cuvînt, a unei gîndiri și a unei „expresii“. Cititorul nesatisfăcut respinge o expresie „suspectă“ ori nepotrivită ; el îi dă astfel ca misiune autorului (este el însuși) să caute termenul încă absent și care doar el va putea să ofere satisfacție : „Dintre toate expresiile diferite care pot reda numai unul dintre gîndurile noastre, doar una e cea bună. N-o întîlnim întotdeauna cînd scriem sau vorbim ; e adevărat totuși

că ea există, că tot ce nu e așa este slab, și nu-l mulțumește pe un om de spirit care vrea să se facă înțeles". [1]

Oricare ar fi, așadar, calitatea proprie unei gîndiri, nu-i va fi îngăduit să se facă înțeleasă dacă nu găsește expresia care-i convine cu exactitate, și care va ști s-o „redea". La Bruyère presupune posibilitatea unei corespondențe riguroase între limbaj și gîndire, însă această corespondență are loc la distanță, cu prețul unui țel și al unui efort. Limbajul este un instrument exterior gîndirii : el este obiectul unei *întîlniri* fericite. Avem aici un imperativ rațional — funciarmente optimist — ce exclude inefabilul : fiecare dintre gîndurile noastre poate fi rostit. E nevoie pentru aceasta de un travaliu ce se adaugă celui al gîndirii : alegerea expresiei. Însă expresia e concepută ca un lucru exterior, iar controlul ei critic cere, în plus, ca autorul să devină exterior sieși. Această exteriorizare nu este, totuși, prin nimic o înstrăinare : tocmai în mișcarea către exterior se înfăptuiește gîndirea. Căci raționalitatea discursului, *proprietatea* expresiei nu sînt dovedite în chip neîndoielnic decît în momentul în care mesajul s-a comunicat fără distorsiuni în conștiința cititorului : sensul nu dovedește că e pe deplin *rațional* decît prin aptitudinea sa pentru universalitate. A fi înțeles înseamnă a fi produs, prin mijloace bine potrivite, un efect (asupra cititorului) identic cu cauza sa (în gîndirea autorului). Un autor care ar fi singurul în stare să „se înțeleagă", nu numai că ar fi eșuat, după părerea lui La Bruyère, ci n-ar fi, fără îndoială, departe de a înnebuni. Trebuie sfărîmată cu orice preț recluziunea în care fiecare devine, din îngăduință față de sine, propriul său ecou. „A te pune în locul cititorilor tăi" este deci proba crucială de exterioritate — într-o literatură ce nu se lipsește de destinatar, și care pretinde că acționează din plăcere și convingere.

[1] „Des ouvrages de l'esprit", 17. Este locul să reamintim faptul că epoca clasică folosește conceptul de „expresie" din punctul de vedere al impresiei produse, și nu din punctul de vedere al manifestării unui *eu*.

Gîndirea scriitorului (așa cum o dorește La Bruyère) nu-și află deci liniștea pînă ce n-a putut să se întoarcă asupra sa însăși, și pînă ce n-a ajuns să se observe și să se aprobe în forma în care devine inteligibilă. Această reflecție e un act critic, al cărui scop e cu totul practic : se presupune că mai este timp pentru a corecta, pentru a ajunge la mai multă claritate, pentru a remania materialul verbal în vederea limpezirii lui : critica se exercită în substanța textului, al cărui grad de evidență și caracter discernabil înțelege să le sporească : vom spune că limpezimea astfel căutată constă în stricta subordonare a „cuvintelor“ față de „sens“ ; în cea mai bună economie a mijloacelor în raport cu efectul, sau (după un vocabular mai recent) în transparența semnificantului față de semnificat.

Dar semnificantul se împlinește în afară, în mintea cititorului, și acesta este motivul pentru care se cuvine ca autorul să se pună în locul cititorilor săi. O asemenea identificare este, în multe privințe, cea mai săracă și cea mai nudă din cîte există : căci „cititorii“ este un termen colectiv fără altă determinare decît raționalitatea, aptitudinea de a înțelege ceea ce se enunță în mod clar : este pura și vacanta facultate de a primi sensul produs de un text, de a-l resimți ca nou, de a refuza ceea ce n-ar fi, de la sine, inteligibil, frumos, demn de elogii. A te identifica cu cititorul nu este deci nimic altceva decît a te transporta într-o aptitudine intelectuală — o *înțelegere* — în același timp naivă și greu de mulțumit. Această *înțelegere exterioară* este creditoarea scriitorului : dacă el se trudește să-și *redea* gîndurile, *ei* trebuie să-i dea socoteală despre aceasta.

Se va spune că „a se pune în locul cititorilor săi“ înseamnă, pentru scriitor, să accepte publicul și societatea așa cum sînt și să se supună dinainte verdictului lor. Sfatul lui La Bruyère, sub pretextul că favorizează claritatea și inteligibilitatea, nu va fi fiind, oare, un sfat de conformitate socială ? Identificarea cu cititorul nu e, oare, un procedeu menit să reducă independența autorului, constrîngîndu-l să respecte normele spiritului dominant

(sau, mai sumar, al „clasei dominante", în măsura în care aceasta poate fi identificată cu cumpărătorii de cărți)? Însă La Bruyère a prevenit răspunsul. El nu e gata să se arate servil: „Trebuie să încercăm doar să gîndim și să vorbim cum se cuvine, fără să vrem *să-i aducem pe ceilalți* la gustul și sentimentele noastre; ar fi o încercare prea îndrăzneață.[1] Această reflecție aparent disprețuitoare nu contrazice cîtuși de puțin invitația adresată scriitorului de „a se pune în locul cititorilor săi". Judecata emisă din afară trebuie să rămînă independentă: în afara acestui spațiu, este cu neputință să „gîndești și să vorbești cum se cuvine". Și din moment ce te-ai examinat și criticat pe tine însuți ca străin, din punctul de vedere al *celuilalt*, puțin interesează dacă *ceilalți*, adevărații cititori, se lasă de îndată „aduși la gustul și sentimentele noastre". E suficient să-i fi conferit cuvîntului nostru posibilitatea de universalizare, adică justețea sa: aprobarea spiritelor sensibile și rezonabile ne este virtual dobîndită, iar tergiversările *celorlalți* ne vor lăsa indiferenți. Le-am plătit dinainte ceea ce li se cuvenea, putem aștepta. Ceea ce nu vrea să spună că gîndirea și cuvîntul potrivit își sînt suficiente lor însele, căci ele nu sînt potrivite decît prin medierea celuilalt, a cititorului ideal în care scriitorul s-a transportat pentru a se critica.

Aici, critica sociologică și istorismul își vor relua atacul: faptul că scriitorul nu se supune verdictului dat de publicul său real, că face apel la un cititor ideal ale cărui exigențe ar vrea să le împărtășească, este, oare, suficient pentru a nega orice dependență față de normele colective? Acest cititor ideal nu e, oare, încă și mai mult decît cititorii săi reali, purtătorul valorilor stabilite, legate de sistemul intelectual al epocii, și îndeosebi de interesele grupului social preponderent etc.? Nu este el echivalentul unui „supraeu", despre care se obișnuiește astăzi să se spună că reprezintă latura interiorizată a constrîngerii impuse individului de către ordinea socială? În ce mă

[1] „Des ouvrages de l'esprit", 2.

privește, refuz să accept această ipoteză fără mai multe probe. S-ar putea astfel invoca foarte bine faptul că cititorul ideal, inventat de autor ca o pură așteptare a inteligibilității, este un cititor viitor : el e vizat dincolo de publicul prezent, iar distanța e măsurată de întreg surplusul de exigență rațională pe care autorul îl atribuie cititorului ideal pe care vrea să-l satisfacă în sine însuși. Faptul că îl inventează pornind de la niște legi de coerență ale propriului său discurs este un lucru inevitabil. Nu există altă rațională, nici altă universalitate decît aceea care trece printr-o formă istoricește datată. Nu poți voi să atingi universalul decît cu ajutorul instrumentelor particulare puse la dispoziția noastră de momentul istoric. Este o eroare, desigur, să nu cunoști faptul că scriitorul primește de la epoca sa, de la mediul său social, instrumentele conceptuale cu ajutorul cărora încearcă (prin „claritate“, „justețe“) să-și universalizeze discursul ; însă nu e o eroare mai mică aceea de a pretinde să *descalifici* această întreprindere, reamintind legăturile evidente care o leagă de împrejurarea istorică. Claritatea discursului pe care o preconizează La Bruyère este tipul de rațională pe care-l *poate* viza un om din secolul al XVII-lea, și probabil singurul, alături de demonstrația matematică. Iar la această rațională se ajunge pe calea ocolită a rolului *celuilalt,* prin încercarea la care el își supune propria rostire ascultînd-o de cealaltă parte, dinspre destinatar, în punctul său de sosire.

S-ar putea arăta fără greutate, aici, că prezența asimilată ori imaginată a destinatarului impune recursul la o idee a *stilului* și a *expresiei* în întregime dominată de obligația efectului ce trebuie produs. De îndată ce, de la gîndire, se trece la vorbire sau la scriere, iată că prevalează interlocutorul, destinatarul, celălalt (care nu-mi va fi străin, deoarece opțiunea rațională mă obligă să văd în celălalt un alt eu însumi, o conștiință asemănătoare cu a mea). Oricît de mare ar fi obligația de a nu trăda ceea ce ai gîndit în prealabil, trecerea spre cuvînt îl obligă pe scriitor să-și caute regula în afară, nu numai în ideea destul de precisă pe care și-o face despre spiritul audito-

rului său, ci și în resursele pe care i le oferă retorica pentru a provoca, în conștiința acestui auditoriu, efectul dorit. Tocmai limbajului și retoricii îi incumbă răspunderea de a stabili, în afară, o „modificare" exact asemănătoare cu „gîndirea" ori cu invenția autorului : „a fi înțeles" înseamnă a crea o imagine mentală ce se poate suprapune punct cu punct „gîndirii" noastre. Dar această perfectă analogie este, oare, realizabilă ? Nu vedem, oare, că, de îndată ce recurge la cuvinte, gîndirea devine *gîndire a unui efect ce trebuie produs cu ajutorul limbajului*, și că deplina ei reușită va fi resimțită de către destinatar în același timp ca gîndire și ca „efect al artei". Cel puțin dacă e vorba despre un destinatar *avertizat* ; or discursul clasicilor nu încetează să facă risipă de avertisment.

Există însă și ascultători „inocenți", care se lasă emoționați (la comedie) ori convinși (prin discurs) fără să știe că sînt atinși de efectele unei „arte de a emoționa" sau ale unei „arte de a convinge". Ei ignoră faptul că un scriitor a recurs la artificii calculate ; se lasă capturați sau captivați de iluzia produsă cu grijă. Un fragment din Pascal descrie experiența destinatarului :

„Cînd un discurs firesc zugrăvește o pasiune sau un efect, găsești în tine însuți adevărul a ceea ce auzi, care nu știai că era în tine, astfel încît ești îndemnat să-l iubești pe cel care ne face să-l auzim ; căci el nu ne-a arătat avutul său, ci pe al nostru ; iar astfel această binefacere îl face vrednic de dragostea noastră, dincolo de faptul că această comunitate de înțelegere pe care o avem cu el înclină în mod necesar inima să-l iubească". [1]

În toate privințele, acest text poate fi considerat drept un complement al celui al lui La Bruyère : el descrie modul în care se realizează „efectul" unui discurs. Ascultătorul (spectatorul) face o descoperire în sine însuși : ideea, sentimentul pe care le stîrnește în el discursul auzit sînt mai întîi gîndite ca un „adevăr" lăuntric rămas necunoscut. Ascultătorul se descoperă mai bogat decît credea :

[1] Ediția Brunschvicg, fragm. 14.

cuvîntul scriitorului (al oratorului) l-a făcut atent la propriul său „avut“, i-a dezvăluit, în sine însuşi, un fel de comoară ascunsă. Scriitorul n-a *creat*, aşadar, nimic : el n-a făcut decît să trezească, să stîrnească un sentiment sau o cunoaştere preexistente, dar rămase pînă atunci obscure. Sensul s-a împlinit atît de bine *în noi*, încît nu avem cîtuşi de puţin a ne întreba despre ceea ce a simţit, gîndit şi voit autorul. Relaţia noastră cu el nu e grevată de nici o întrebare : evidenţa e întreagă. Legătura noastră cu autorul nu va fi decît de recunoştinţă şi de dragoste, pe măsura noutăţii şi plăcerii descoperirii pe care am făcut-o în noi înşine. Dragostea pe care o resimţim pentru el nu e decît un preaplin al amorului nostru propriu. În plus, ne convingem cu uşurinţă că ceea ce autorul ne-a făcut să descoperim în noi, a simţit el însuşi mai înainte. O identitate momentană se lasă presupusă, dar la distanţă, fără să fie necesar ca destinatarul să se transporte în spiritul autorului — deoarece n-ar găsi aici, după toate aparenţele, nimic mai mult decît ceea ce tocmai a descoperit în lăuntrul său. „Comunitatea de înţelegere“ nu cere efort : ea este un motiv suplimentar de dragoste.

Însă această dragoste e suspectă, dacă se răsfrînge asupra propriei noastre fiinţe. Rezultată din mulţumirea cu care ne descoperim „avutul“ nostru personal, ea este de aceeaşi natură cu cea care ne poartă spre plăcerile vinovate ale orgoliului. Este o formă de avertisment : printr-o descoperire care ne „flatează“, noi ne deposedăm : pasiunea atît de bine *zugrăvită* s-a trezit în noi şi ne-a luat în stăpînire. De aceea, momentul „comunităţii de înţelegere“ poate fi considerat ca un moment de orbire, în care renunţăm să emitem o judecată asupra intereselor noastre adevărate. Dragostea astfel provocată marchează *dispariţia oricărei critici*. Aceasta este, după Pascal, stricăciunea *elocinţei* pasionate, instigatoare de iluzii. Rămîne cazul *demonstraţiei*, mai conformă cu exigenţa raţionalităţii : însă demonstraţia pascaliană e orientată fie prin intermediul înţelegerii către adevărul geometric, fie prin intermediul inimii către dragostea pentru Cristos : ea nu

tinde, în nici un caz, să suscite dragostea pentru un *autor* sau interesul față de un sentiment survenit în forul nostru interior. Dacă „inima" se lasă „înclinată" spre altcineva decît Dumnezeu sau Cristos, atunci se află pe un drum greșit.

„Comunitatea de înțelegere", în care se schițează posibilitatea de identificare cu un autor, este, în ochii lui Pascal, actul *ne-critic* prin excelență, și care merită, prin urmare, să facă obiectul unei *critici radicale*.

De fapt, identificarea spectatorului cu eroul dramatic este cea care constituie la moraliștii creștini unul dintre principalele capete de acuzare împotriva comediei. Răul rezidă în nefasta uitare de sine [1], care ne face să simpatizăm cu pasiunea personajelor : „Ce voiește un Corneille în *Cidul* său, dacă nu s-o iubim pe Chimène, s-o adorăm împreună cu Rodrigue, să tremurăm împreună cu el atunci cînd se teme că o va pierde, și, împreună cu el, să ne considerăm fericiți atunci cînd speră să o posede. Cel dintîi principiu asupra căruia acționează poeții tragici și comici este că spectatorul trebuie interesat [...], este să fim, ca și eroul său, îndrăgostiți de persoanele frumoase, să le urmăm ca pe niște divinități, într-un cuvînt, să le sacrificăm totul..." [2] Identificîndu-ne cu eroii îndrăgostiți și cu primejdiile lor, nu facem nimic altceva decît să ne punem în scenă propria noastră pasiune, revelată în sfîrșit sieși de obiectul ce i se propune. La fel ca în fragmentul lui Pascal pe care l-am citat adineaori, spectatorul evocat de Bossuet descoperă *în sine însuși* sentimentele pe care le împărtășește cu Rodrigue. Opera teatrală nu face decît să *excite* în noi (înțelegeți să *trezească)* înclinații pînă atunci ațipite, reprimate sau necunoscute. Ea nu e pentru noi decît ocazia de a da frîu liber unor înclinații vinovate care preexistă. Efectul simpatiei nu este deci acela de a

[1] În *Maximes et réflexions sur la comédie (Maxime și reflecții despre comedie),* Bossuet scrie : „Nu căutăm [în spectacole] decît să ne amețim și să ne uităm pe noi înșine pentru a liniști persecuția acestui inexorabil plictis, care alcătuiește fondul vieții omenești, de cînd omul a pierdut gustul pentru Dumnezeu".

[2] *Ibid.*

ne dezvălui o lume originală și nouă — conștiința eroului, conștiința autorului — ci de a dezlănțui în noi ceva ce se găsea deja aici : tot ce e mai rău în noi, concupiscența.

„De ce sîntem, oare, atît de emoționați [de comedie], dacă nu, spune sfîntul Augustin, pentru că vedem, pentru că simțim în ea imaginea, farmecul, hrana pasiunilor noastre ? Iar aceasta, spune același sfînt, ce altceva înseamnă, deci, decît o jalnică boală a inimii noastre ? Ne vedem pe noi înșine în cei ce ne apar ca și transportați de asemenea obiecte ; devenim curînd un *actor secret* în tragedie ; ne jucăm în ea propria noastră pasiune...“ [1]

Simpatia, așa cum este analizată aici, nu caută acces pe lîngă o altă conștiință, ci e iluzia unui eu captiv care, crezînd că i se alătură celuilalt, nu face decît să se lase în voia propriei lui dorințe. Dacă există aici o mișcare către celălalt, ea nu e nici dezinteresată nici caritabilă, și nu năzuiește să-l cunoască în adevărul său propriu : dimpotrivă, mișcarea *interesului* nostru este cea care ne poartă spre el, și care, în loc să ne asimileze lui, îl obligă să semene cu noi, sau cel puțin să ne ofere „hrana“, „momeala“ pe care dorința noastră o cere. Modul de existență al operei teatrale este cel al *măgulirii,* această mîngîiere ce ne îndeamnă să acordăm credit imaginii *iluzorii* despre noi înșine, pe care amorul propriu ne-o propune. Comedia, mai spune Bossuet, are „scopul de a emoționa pasiunile măgulitoare“. [2]

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.* Încă și mai precis, Nicole merge pînă la a denunța, în mișcarea de identificare, pericolul unui „quijotism“ sau al unui „bovarysm“ (presimțit dinainte), care-l abat pe individ de la datoriile lui reale : „Nu numai că romanele și comediile fac ca sufletul să fie rău pregătit pentru toate acțiunile religioase și evlavioase, dar, din cauza lor, acesta concepe dezgust pentru toate acțiunile serioase și obișnuite. Cum în ele nu se înfățișează decît galanterii sau aventuri neobișnuite, și cum discursurile celor care vorbesc în ele sînt destul de îndepărtate de cele de care ne folosim în viața obișnuită, sîntem cuprinși pe nesimțite de o stare de spirit cu totul romanescă, ne umplem capul cu eroi și cu eroine...“ (*Essais de Morale,* Luxembourg, 1703, t. III, p. 131). Bourdaloue emite aceeași acuzație contra romanelor.

Critica lui Bossuet nu cruță deci nimic din arta teatrală. Ea respinge o eroare : aceea a instituției teatrale în întregime. Este refuz, contestație negatoare : nimeni nu se va mira că ea amintește, în treacăt, de Platon și de condamnarea de către acesta a artelor de imitație. Discernămîntul critic nu se aplică *interiorului* literaturii : examinînd de la o mai mare înălțime cîmpul întreg al vieții morale, critica trasează o linie de demarcație, iar literatura teatrală este în întregime atinsă de dezaprobare. Ea recurge doar la descrierea efectului moral al unui gen literar și al unei practici mimetice. Abia întorcîndu-și atenția spre personalitatea scriitorilor sau către structura particulară a pieselor lor, ea nu ia în considerare decît mijloacele și, în mod deosebit, *efectele* lor. Își fixează privirea asupra unui singur personaj, și acesta e destinatarul, a cărui experiență lăuntrică o retrasează, într-un fel care o face de temut, sporind evocarea primejdiilor. Ea creează astfel un personaj fictiv, îi atribuie o istorie interioară, de la cea dintîi insinuare a răului, pînă la pierzania completă. Pentru noi, face din el un obiect de comparație îngrozită. Și n-ar fi greșit să spunem că Bossuet ne propune o dramaturgie substitutivă, dar de esență negativă : ea înmulțește figurile elocvenței, ca să ne punem în locul nefericitului spectator de comedii, dar cu acel surplus de conștiință luminată care ne face să respingem jugul căruia acesta îi este supus ; iar acest jug nu este altul decît identificarea eronată.

De fapt, ura pe care Bossuet (și tradiția al cărei continuator este el) o mărturisește împotriva eroilor tragici sau comici ține de o cauză foarte simplă : aceștia sînt niște *uzurpatori*. Ei abat, „sustrag" sentimentul nostru de la adevărata direcție. Spectacolul profan revendică, asupra spiritului nostru, o autoritate nelegitimă. Singura autoritate legitimă este în Cristos. Și ce spectacol, dacă ne lipsește așa ceva, nu ne oferă viața lui ! „Dacă e nevoie, ca să ne emoționăm, de spectacole, de sînge vărsat, de dragoste, ce putem vedea, oare, mai frumos și mai mișcător decît moartea însîngerată a lui Isus Cristos și a mu-

cenicilor săi“.[1] Singurul teatru e cel al Patimilor. E, oare, cu putință să ne identificăm cu unul dintre actorii săi ? O vom face cu cei care l-au făcut să sufere pe Cristos, ori cu cei ce l-au văzut murind și înviind — cu călăii ori cu apostolii săi. Identificarea majoră intervine în sens invers : Cristos e cel care s-a făcut om, pentru a plăti cu sîngele lui păcatul fiecărui om. Spectatorul Patimilor se simte obiectul unei identificări ce se îndreaptă spre el, în timp ce, în ceea ce-l privește, el nu are dreptul decît să imite de departe modelul divin : e prea nevrednic pentru a se crede el însuși altceva decît un prigonitor pocăit, sau un martor zguduit. Esențial este, totuși, că acest spectacol suveran constituie termenul de comparație care îngăduie condamnarea oricărui alt spectacol, în măsura în care e un *alt* spectacol, în măsura în care abate atenția asupra unui erou diferit — oricare ar putea fi valoarea morală sau calitatea literară a operei.

O asemenea *critică,* în înțelesul puternic al cuvîntului, decurge din existența unei *autorități* superioare celei pe care ar putea-o revendica opera literară sau reprezentația teatrală. Iar această constatare, relativă la critica radicală a instituției teatrale de către spiritul religios, poate fi transpusă în domeniul criticii „literare“ care, în interiorul instituției teatrale, se străduiește să țină seama de frumuseți și de slăbiciuni. Modelele antice, faimoasele „reguli“, nu sînt operante decît în măsura în care constituie *autoritatea* în numele căreia refuzurile, condamnările, blamările vor putea fi pronunțate fără apel. Momentul *negator,* în actul critic, trebuie să aibă un motiv : ori de cîte ori se absolutizează un model antecedent, ori de cîte ori i se conferă o autoritate nelimitată, orice producție nouă va purta ca pe un defect elementele care-o deosebesc de model. Judecata ce se va emite asupra ei va releva, inevitabil, în orice deosebire cît de cît marcată, stigmatul unei inferiorități. Jocul e, așadar, jucat dinainte. Dacă critica este o comparație, și dacă termenul fix, în

[1] Bossuet : *Maximes et réflexions sur la comédie.*

această comparație, e un model antic, opera modernă va fi întotdeauna mai prejos sub o anumită latură : sarcina criticii va fi să o demonstreze. Și, în timp ce aprobarea se poate rosti în puține cuvinte, enunțul defectelor va ocupa esențialul din considerațiile criticului : el are despre ce să discute îndelung, iar acest fapt va da naștere unei întregi literaturi de *observații* critice, astăzi perfect caduce.

Căci va veni timpul unui transfer de autoritate : va rezulta din el, deopotrivă, o schimbare în literatură, dar și în teoria literară și în critică : vom vedea că se schimbă, în același timp, semnificația și valoarea atribuite actului de identificare. E destul să ne îndreptăm atenția asupra situației ce prevalează la aproximativ un secol după epoca „clasicismului" francez.

Nu putem face, aici, decît să reamintim o înlănțuire strînsă de demersuri intelectuale — dintre care unele au fost de nenumărate ori menționate de istorici... În timp ce predicatorii se dedau, în numele revelației, la o critică radicală a „divertismentului" (a înstrăinării) spre care tîntesc artele de imitație, raționalismul „clasic" descoperă, în schimb, că poate folosi exigențele metodologice ale filosofiei și resursele criticii gramaticale pentru a semăna îndoiala asupra textelor *sacre* de la care se reclamă predicatorii : pentru ei, Biblia nu mai este, în curînd, revelația, ci un document istoric, mai mult sau mai puțin fidel, asupra antichităților iudaice. Ea vorbește despre o națiune a Orientului antic : iar aceasta vrea să spună că ea nu mai conține nici imperativul, nici exemplul prezent. Scriptura, fundament al unei critici, devine la rîndul ei obiect al unei critici. Autoritatea — smulsă Scripturii și celor ce se reclamă de la ea — trece la puterea care a învins, trece la rațiunea liberă care examinează și confruntă, și care va fi foarte repede ispitită de o atitudine analogă cu cea a predicatorilor dogmatici : aceea de a respinge ca iluzoriu și zadarnic tot ce nu se supune exigenței sale : de a recuza tot ce e rebel față de legea ei. Iar această lege nu mai este, de acum înainte, transcendentă : ea este aceea care, pornind de la *cogito*, constru-

ieşte cunoaşterea ştiinţifică ; conştiinţa umană este aceea care, dîndu-şi ca origine „sensibilitatea“, confundîndu-se cu însăşi legea existenţei sensibile, va deveni nu numai sursa cunoaşterii geometrice şi calculatoare, ci şi izvorul imaginaţiei inventive. Atunci cînd operaţiile de inteligenţă pot fi considerate un efect al sensibilităţii, iar actele morale un efort al „sentimentului“ sau al „simţului moral“ (Hutscheson), nu mai există instanţă superioară în faţa căreia imaginaţia pasională să poată fi contestată ; literatura nu mai este condamnabilă ca atare : ea e o manifestare legitimă a ceea ce deţine *autoritatea* recunoscută, adică a puterii *subiectului* uman. Dogma religioasă este atunci cea care ia înfăţişarea de putere uzurpatoare.

Se vede astfel cum se modifică situaţia paradoxală a secolului al XVII-lea, în care, pe de o parte, poezia profană era, sub privirea teologilor, suspectă, lipsită de valoare şi ameninţată cu anatema, în timp ce, pe de altă parte, ea încerca să se facă respectată, supunîndu-se în elaborarea sa, unor imperative estetice venite din antichitate şi care, departe de a-i interzice să existe, îi indicau drumul unei perfecţiuni. Teoria literară din secolul al XVII-lea încerca să împace un principiu de autoritate exterioară : anticii, şi un principiu de autoritate interioară : raţiunea.[1] Oricît de puţin s-ar reduce prestigiul anticilor la strălucirea unui „geniu“ pe care împrejurările istorice îl pot face să varieze şi să renască sub alte forme, va prevala numai supunerea faţă de dicteul *inte-*

[1] Ca exemplu, cf. Le Bossu, *Traité du poème épique (Tratat despre poemul epic)*, 1674, cap. I : „Artele au în comun cu ştiinţele faptul că sînt ca şi ele întemeiate pe raţiune, şi că trebuie să ne lăsăm conduşi în ele de luminile pe care natura ni le-a dat. Însă ştiinţele nu lasă celor ce le găsesc ori le cultivă libertatea de a lua alte călăuze decît aceste lumini naturale ; iar artele, dimpotrivă, depind în multe lucruri de alegerea şi de geniul celor care le-au inventat primii sau care au lucrat la ele cu aprobarea generală a tuturor. Poetica este de această natură : orice i-a putut prescrie raţiunea, nu se poate nega că invenţia poeţilor şi alegerea pe care le-a plăcut s-o facă i-au dat materia şi forma. În excelentele lucrări ale celor din vechime trebuie, aşadar, să căutăm temeliile acestei arte...“

rior. Dintr-o dată, întreaga problemă a mijloacelor folosite de artist își schimbă înfățișarea. Într-o literatură supusă modelului antic, imitarea modelului era subordonată unor reguli (poetice, retorice) care o temperau și o constrîngeau deopotrivă. Tocmai la folosirea corectă a acestor procedee și la rezultatele lor obiective se refereau considerațiile cele mai precise ale criticii. De îndată ce dicteul interior e pe cale de a învinge, poetica și retorica tradițională pot subzista, desigur, ca arsenal de resurse : însă apelul la o normă oarecare devine imposibil : va conta doar fidelitatea față de „vocea sentimentului". Critica gramaticală va continua să găsească materie de spicuit, dar, în privința fondului, ea nu mai are nici un cuvînt de spus. Esențialul nu mai rezidă în obiectul produs, ci în *sufletul* al cărui elan sau dorință o exprimă acesta. Pe scurt, toate criticile ale căror criterii fac apel la o *normă* transcendentă își pierd rațiunea de a fi. În loc ca literatura să fie dominată de două transcendențe rivale, dintre care una îi reproșează existența ca pe o greșeală, iar cealaltă îi propune ca scopuri îndepărtate niște modele absolute, iată că creația literară devine tributară exclusiv „necesității" lăuntrice a scriitorului. Cele două transcendențe rivale sînt abolite și se contopesc într-o aceeași subiectivitate. Însă acest lucru nu se va întîmpla, poate, fără ca să persiste, în chiar lăuntrul a ceea ce se va contura ca autoritate nouă, o contradicție moștenită de la trecut. Moștenitoare a autorității teologice, „legea inimii" va deveni acuzatoarea seducțiilor artei, a unui cuvînt întotdeauna prea ușuratic și prea necredincios, vinovat de a nu fi decît un zgomot zadarnic și o trădare față de „experiența lăuntrică" (ce va juca de acum înainte rolul unei transcendențe tăcute în intimitatea subiectului) : gestul unei critici radicale rămîne posibil, denunțînd literatura ca pe o minciună. Moștenitoare a autorității modelului antic, însăși această „lege a inimii" se afirmă ca natură și natural, autorizînd tot ceea ce provine din ea și se reclamă de la ea ; iar dacă, renunțînd să-și revendice statutul intangibil al unei transcendențe, ea își atribuie puterea expansivă a unei

energii imanente, o vedem, de data aceasta, dornică să dea fiecărui cuvînt o valoare de *expresie fidelă* : tentația ei nu mai este, de acum înainte, de a refuza totul (în numele unui adevăr de neatins), ci de *a accepta totul* (în numele unei efuziuni infailibile).

Ce se întîmplă, în acest caz, cu identificarea ? Din punctul de vedere al gîndirii religioase, identificarea cu eroii de comedie (sau de roman) îl atrăgea pe spectator spre cultul falșilor zei. [1] Dar dacă acești zei nu erau falși ? Dacă, printre pasiunile al căror joc ne fascinează în opera de ficțiune, virtutea, bunăvoința, omenia, pudoarea ar juca rolul principal ? Dacă exercitarea acestor virtuți cu totul omenești ar fi scopul cel mai înalt ce poate fi propus omului ? Dacă pasiunea Clarissei Harlowe ar avea, așa imaginară cum este, mai multă realitate (mai multă autoritate) decît Patimile povestite în Evanghelii ? Atunci ar primi identificarea estetică o valoare exemplară ; simpatia pentru personajul de comedie sau de roman n-ar mai fi o cale de rătăcire ; ea ar fi această *comuniune* cu binele, pe care cititorul sau spectatorul „filosof“ n-o mai poate simți atunci cînd asistă la cultul religios, sau cînd citește un text care nu mai e *sacru* pentru el.

Cînd Diderot îl citește pe Richardson și își exprimă entuziasmul, îl vedem dedîndu-se la toate gesturile pe care Bossuet le condamna. Să reamintim cîteva dintre considerațiile lui Bossuet : „Ne vedem pe noi înșine în cei ce ne apar ca și transportați de asemenea obiecte ; devenim curînd un actor secret în tragedie, ne jucăm în ea propria noastră pasiune“. Or, Diderot, ca să justifice literatura romanescă contra literaturii sentințelor morale, socotește participarea ca pe un avantaj : maxima „nu întipărește, prin ea însăși, nici o imagine sensibilă în mintea noastră : însă pe cel ce acționează îl vedem, ne pu-

[1] Pentru Bourdaloue, romanul este domeniul „în care un om îngîmfat nu se mai conduce decît prin dragoste, într-atît dragostea este toată ocupația lui, toată viața, întreg obiectul său, scopul, beatitudinea, Dumnezeul său“. *(Sermon pour le troisième dimanche après Pâques, Sur les divertissements du monde).*

nem *în locul lui sau alături de el;* ne înflăcărăm pentru sau împotriva lui ; ne contopim cu rolul său, dacă e virtuos ; ne îndepărtăm de el cu indignare, dacă e nedrept sau vicios [...]. O, Richardson ! luăm, cu toate că avem unul, un rol în lucrările tale". [1] Bourdaloue scrisese : „Nimic nu este mai în stare să strice curăţenia unei inimi decît acele cărţi ciumate [...] nimic nu varsă în suflet o otravă mai pătrunzătoare, mai prezentă, mai grabnică [...] atîta vreme cît v-aţi dedat acestor lecturi şi ele v-au plăcut, v-aţi pierdut pe nesimţite gustul evlaviei [...] ; inima voastră s-a răcit faţă de Dumnezeu, şi [...] toată înflăcărarea voastră de cucernicie e mai înceată [...]. Avînd în fiecare zi sub ochi asemenea cărţi, iar cărţile fiind aşa de infectate cum sînt, nu era firesţe cu putinţă să nu le beţi veninul şi să nu vă molipsiţi de ele". [2] Diderot evocă şi el procesul insinuării, al contagiunii, recurgînd la imaginea, prea puţin diferită, însă valorificată pozitiv, a germenului şi a ieşirii lui amînate la lumină : „Richardson seamănă în inimi germenii virtuţii ; iar ei rămîn acolo, trîndavi şi potoliţi la început ; şi stau, neştiuţi, pînă ce un prilej îi atîţă şi-i scoate la iveală. Atunci germenii se dezvoltă ; te simţi mînat spre bine cu o însufleţire pe care nu ţi-o cunoşteai". * Avem aici un adevărat *dar* făcut de autor cititorului : iată ceva cu totul diferit de ceea ce Pascal definise ca trezire, în noi, a unui „adevăr" sau a unei pasiuni preexistente în străfundurile noastre. De acum înainte, dacă inima noastră e „înclinată să(-l) iubească" pe autor, n-o va mai face din gratitudine egoistă, ci dintr-o recunoştinţă cu totul „dezinteresată" : Diderot scrie tocmai că : „În faţa nedreptăţii simţi cum te cuprinde o revoltă pe care tu însuţi nu ţi-o poţi explica. Explicaţia constă în faptul că l-ai cunoscut pe Richardson ; că ai stat de vorbă cu binefăcătorul acesta, într-o

[1] *Eloge de Richardson (Elogiul lui Richardson),* în Diderot, *Oeuvres complètes,* Paris, 1970, t. V, p. 128.

[2] Bourdaloue, *op. cit.*

* Versiune românească de Gellu Naum — v. *Elogiul lui Richardson,* în Diderot, *Opere alese,* vol. I, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 97-114.

vreme în care sufletul dezinteresat îți era deschis și putea primi adevărul". Romanul a luat atît de bine locul Evangheliei, încît, ca și ea, aduce dezbinarea printre cei ce l-au citit și judecat. Și Diderot îndrăznește să scrie : „Atunci am comparat lucrarea lui Richardson cu o carte și mai sfîntă încă, am comparat-o cu o evanghelie adusă pe pămînt ca să despartă soțul de soție, tatăl de fiu, fiica de mamă, fratele de soră"... Noua autoritate nu putea fi desemnată mai explicit decît de însuși numele celei vechi, pe care o înlocuiește. Nu numai pasiunea naturală este reabilitată aici, ci și iluzia estetică se vede justificată de efectele sale morale. Recursul la ficțiune, dacă cititorul i-a „iubit mai mult pe semenii" săi, și-a „iubit mai mult îndatoririle" etc., nu mai are nimic criticabil : romanul devine cîmpul unui „exercițiu spiritual" al cărui beneficiar nu va fi Mîntuitorul, ci Omenirea : cheltuirea imaginară a sentimentului creează la cititor o stare de spirit care-și va găsi, poate, aplicarea ulterioară în viața reală, dar care, făcîndu-l *mai bun* pe cel ce s-a consacrat lecturii, asociază deja fascinația romanescă cu puterea Binelui. Avem aici, se va spune în mod sumar, modul în care optimismul „burghez" se opune atitudinii pesimiste a rigorismului religios. (La o examinare mai atentă, rigorismul religios nu apare mai puțin legat de burghezie : ne rămîne să găsim noi înșine o explicație, dacă ținem la o lectură sociologică). Oricum, elogiul făcut de Diderot lui Richardson se situează exact la polul opus față de condamnarea comediei de către Bossuet (sau a romanelor de către Bourdaloue) : în însăși forma textelor, rămînem în interiorul a ceea ce retorica numea genul demonstrativ. Diderot se consacră unei *laudatio*, în timp ce predicatorii înălțau o *vituperatio :* această deosebire nu trebuie să împiedice discernerea trăsăturilor comune : același recurs la apostrofă, aceleași criterii decisive furnizate de *efectul* operei literare asupra sufletului destinatarului, aceeași evaluare a mijloacelor estetice în funcție de gradul de reușită atins de scopul de *a crea iluzie*. Atîta doar că dezaprobarea a făcut loc aclamației laudative, iar evaluarea morală își schimbă sensul. Diderot nu se mulțumește

să reia teoria aristotelică a catharsisului datorat cheltuirii pasionale (teorie pe care dramaturgii clasici puteau s-o opună severității predicatorilor); pasiunea nu mai este aici *cheltuită* și evacuată pentru binele sufletului; ea e, dimpotrivă, cumulată, conservată și, ca să spunem așa, capitalizată, menită să facă, de acum înainte, parte integrantă din individ. Trebuie să adăugăm că rezultă din aceasta o identificare *nelimitată*. Nu în actul momentan al lecturii și nici cu scopul de a-l *înțelege* pe Richardson în originalitatea sa individuală, are loc identificarea; lumea lui Richardson s-a impus atît de mult spiritului, încît trece, de acum înainte, drept „lume reală": ea a fost *asimilată*, așa cum cunoștințele obiective sînt asimilate de elev, și într-atît de bine încît cunoașterea lumii devine imposibilă altfel decît prin ea. Este vorba aici de o *educație* a întregii existențe (de un efect de propagandă) ce depășește cadrul restrîns al genului romanesc și al instituției literare: lectura lumii, dacă e să-l credem pe Diderot, nu poate avea loc, de acum înainte, decît *prin intermediul* tipurilor umane atît de variate, propuse de trupa personajelor richardsoniene: e un fel de a spune că efectul de adevăr provocat de textul lui Richardson e atît de eficace, atît de prompt, încît nu cere nici un efort de interpretare literară. Dimpotrivă, Richardson e acela care îi dă cititorului său posibilitatea de a *citi* și de a interpreta lumea înconjurătoare, recunoscînd în ea personajele romanului:

„Mi-am făurit o imagine a personajelor pe care autorul le-a pus în scenă; le văd chipurile: le recunosc pe străzi, în piețele publice, în case, îmi sînt simpatice sau îmi pricinuiesc scîrbă. Unul dintre foloasele operelor lui e acela că, îmbrățișînd o întindere uriașă, face să-mi dăinuiască mereu în fața ochilor cîteva părți ale tabloului. Foarte rar mi s-a întîmplat să găsesc șase oameni adunați laolaltă, și să nu-i pot numi cu numele personajelor lui Richardson. El mă apropie de oamenii cinstiți, mă depărtează de cei răi; m-a învățat să-i cunosc după semne

sigure şi abia vădite. Iar uneori, Richardson mă conduce, fără ca măcar să-mi dau seama". *

Identificarea personală a cititorului — care e în acelaşi timp actor suplimentar şi spectator înduioşat al acţiunii romaneşti — n-a fost, aşadar, decît un mijloc de legătură în expansiunea operei : constrîngîndu-l pe cititor s-o recunoască de acum înainte pretutindeni, aceasta va acoperi şi invada realitatea cotidiană. Tocmai întorcîndu-se către viaţa de toate zilele va primi cititorul confirmarea adevărului din roman. Valoarea operei îşi găseşte acolo verificarea : dacă conştiinţa cititorului a putut să pătrundă atît de prompt în universul romanului, este pentru că, prin reuşita ei mimetică, opera dezvoltă o lume pre-acomodată : ea pregăteşte un spaţiu de primire, ţese un sistem de raporturi morale pe care Diderot l-a resimţit ca fiind acelaşi cu al vieţii. Sudura, anexarea unui spaţiu la celălalt are ca obiect mobilizarea în viaţa însăşi, şi pentru scopurile acţiunii reale, a pasiunii provocate de ficţiune. Dovada frumuseţii, a bunătăţii, a adevărului romanului nu trebuie deci oferită de o critică (fie ea chiar elogioasă) a romanului însuşi, ci de afirmaţia că energia izvorîtă din el poate fi în întregime revărsată asupra vieţii reale. Scurt este, aşadar, actul cu adevărat „critic", orientat spre opera literară şi spre structura ei : el se mărgineşte la declararea unei asemănări reuşite. În schimb, romanul devine instrumentul unei cunoaşteri pragmatice şi al unei critici active, dirijate către exterior : a face deosebire între „oamenii de treabă" şi cei „răi" este un nou act critic — o triere, o separare. La rîndul lor, nedreptatea, răutatea astfel delimitate şi reperate provoacă o negaţie radicală, îndreptată împotriva răului moral sau a răului social ca atare. Trebuie să dăm, într-adevăr, toată greutatea cuvenită unei fraze pe care am citat-o deja : „În faţa nedreptăţii simţi cum te cuprinde o revoltă pe care tu însuţi nu ţi-o poţi explica". Ultimă consecinţă critică a lecturii : ea îndreptă contra lumii exterioare, întoarce asupra societăţii acuzaţia pe care predicile creş-

* Trad. rom. de Gellu Naum, ed. cit.

tine o lansau împotriva „divertismentelor lumii". Autoritatea pe care o deține literatura — aceea a sentimentului, a „simțului moral", a „legii inimii" — îi îngăduie să denunțe tot ceea ce, în jurul ei, nu este conform cu legea sa.

Vedem deci, în mod paradoxal, că participarea reușită (prea reușită) a cititorului la operă, devine punctul de plecare al unei critici *centrifuge* și difuzive. În termeni piagétieni : asimilarea operei literare modifică activitățile de acomodare. Diderot îl izolează mai întîi pe Richardson, pentru a-l sărbători : însă îi asociază de îndată o biseriçuță de cititori ocupați cu punerea în practică a lecțiilor sale în exterior, într-o lume reală, ale cărei rezistențe trebuie să le înfrîngă : aceste rezistențe, prezise și descrise de roman, întrupate în mod premonitoriu în personaje răufăcătoare, sînt confirmarea obiectivă a unei analogii : încercările prin care trec apostolii sînt prefigurate în evanghelia pe care o predică, ei le trăiesc repetarea, urmările, acțiunea de răspîndire. Și dacă interpretează cartea, este pentru că găsesc în ea sistemul de figuri și de concepte care le îngăduie să interpreteze fiecare eveniment al lumii, recunoscînd în el un *lucru prevestit*. Identificarea se repercutează în raportul cu *lucrurile*, prin intermediul privirii care, părăsind cartea citită și recitită, se îndreaptă din nou asupra lumii, ca să constate în ea prezența persistentă a cărții.

II

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„CA ȘI DE-A IADULUI POARTĂ LEHAMITE MI-E...“

1. Despre motivele de a pune întrebări anticilor

Departe de mine convingerea că rostirea arhaică spune adevărul, și că ne revine sarcina de a ne întoarce la ea — înarmați cu noi mijloace ale exegezei — pentru a descoperi tainele permanente ale „inimii omenești“, ale „naturii umane“, ale „ființei-în-lume“. Cu toate că a enunțat un prim sistem de reprezentare — mai simplu, mai viguros — rostirea arhaică nu are alt privilegiu, după părerea mea, decît acela de a fi fost cea dintîi venită și de a fi impus uneori epocilor consecutive s-o păstreze în memorie (în mod conștient sau inconștient) pentru a o repeta, a o transpune sau contrazice. Valoarea etimologică, pe care sîntem îndreptățiți s-o atribuim rostirii arhaice nu implică decît un raport de derivare : ca să-i atribuim o autoritate superioară, ar trebui să admitem, din principiu, că tot ce a fost enunțat la început și-a conservat cea mai deplină validitate cu putință. Ceea ce a fost rostit, imaginat, povestit în cea mai îndepărtată *profunzime* temporală în care putem să ne întoarcem nu face parte totuși dintre temeliile cele mai „adînci“ ale individului.

Cu toate acestea, imaginea trecutului conservat *lăuntric* este seducătoare. Această imagine n-a încetat să ne mențină sub vraja ei. Pentru a o justifica, se obișnuiește să se împrumute din biologie noțiunea de moștenire filogenetică. Se cunoaște felul în care a folosit-o Freud, cu ideea „fantasmei originare“ etc. Miturile și arhetipurile reclamă același statut : antecedența lor, în ordine genetică, pare că trebuie să le asigure o poziție și o funcție centrale, în ordinea structurală. Totul se petrece ca și cum faptul de a aparține trecutului speciei le-ar acorda niște calități suficiente pentru a constitui interioritatea

(lăuntrul) individului. Din acel moment, oricine ar asculta cuvîntul arhaic ar întreprinde o călătorie spre înăuntru, s-ar orienta către acel loc nuclear din sine însuși, în care dăinuie și persistă obîrșia... Idee seducătoare, și a cărei seducție e legată de un postulat ce scapă oricărei demonstrații : acest postulat e cel al caracterului universal și pregnant al cuvîntului (sau evenimentului) arhaic. Fără acest fapt nu s-ar înțelege că moștenirea lui s-a putut înscrie ulterior în toți indivizii. (Cele mai adeseori pornim tocmai de la o dispoziție despre care presupunem că acționează în fiecare dintre semenii noștri, pentru a izola, în puzderia de material a Fabulei, prefigurările sale mitice, chezașe ale caracterului său obiectiv și ale perenității sale. Logicianul ar vedea aici un frumos exemplu de cerc).

A face ca trecutul cel mai îndepărtat să corespundă intimității noastre celei mai profunde : e un mod de a refuza pierderea și distanțarea, de a recupera, în plinul unei istorii fără lacune, toate momentele parcurse. Însăși imaginea parcursului presupune productivitatea trecutului, eficacitatea atestată nu numai de avansul cîștigat, ci de însăși ființa individului purtînd în el suma experiențelor sale antecedente. A spune că individul s-a construit de-a lungul istoriei sale înseamnă să spui că aceasta este prezentă în mod cumulativ în el, și că pe măsură ce devenea istorie revolută, ea devenea totodată structură *interioară*. Din acel moment, orice cunoaștere de sine este în mod necesar anamneză, rememorare. Și, în mod reciproc, orice anamneză echivalează cu recunoașterea straturilor profunde (frecvent comparate cu straturile geologice) ale persoanei actuale. Cînd o teorie de acest tip, departe de a se mărgini la istoria individului, reimplică istoria întreagă a speciei în istoria persoanei, ne aflăm în fața unui sistem extraordinar de liniștitor ; nimic nu e, în trecutul omenesc, care să nu fie și al meu, nu există nici un cuvînt, în adîncul vremurilor, care să nu mă privească și să nu mă lumineze. Nimic nu e *afară*, nimic nu trebuie considerat străin *(Nihil humani...)*. Totul, în istorie, ne întinde propria noastră oglindă...

Îndoiala apare însă de îndată ce abandonăm imaginea unei evoluții care păstrează experiențele pe care le depășește. Îndoiala se întărește, pe lîngă aceasta, de îndată ce imaginii unei istorii universale și unice i se substituie cea a unei istorii plurale, căreia nimic nu ne îngăduie să-i atribuim figura unui organism în devenire.

Interesul nostru pentru trecutul culturii nu s-ar cuveni să fie mai mic dacă, în loc să reprezinte o parte din noi înșine, acest trecut ar fi ceea ce alți oameni au înfăptuit, conform unei gîndiri ce nu este și nu va fi niciodată a noastră, într-o limbă în care nu recunoaștem nimic din noi înșine. Fără a vorbi de culturile care n-au contribuit cu nimic ca să ne facă ceea ce sîntem, nu e sigur că cele a căror influență am resimțit-o n-au constituit obiectul unei serii de deposedări, mai degrabă decît al unei asimilări. După modelul propus de Goldstein — model ce opune noțiunii psihanalitice de „refulare-conservare inconștientă", pe cea a emergenței pozitive de „noi structurări" [1] — este permis să vedem în cuvîntul arhaic și în mit un mod de expresie care, fără să fi pierdut orice posibilitate de a reapărea [2], a fost înlocuit cu alte tipuri de discurs : antecedența lui nu implică permanența sa ascunsă. Am ieșit din el, îl observăm din *afară*. Rostirea arhaică aparține unui moment revolut : e datoria noastră să măsurăm distanța care ne desparte, depărtarea la care am ajuns, diferența din care se hrănește curiozitatea noastră.

Să fim de acord în a recunoaște : chiar atunci cînd istoria ar fi alcătuită din deposedări succesive, interesul pe care-l purtăm unui obiect exterior, îndepărtat și diferit, are ca efect includerea lui în discursul nostru prezent, îl face al nostru, îl *interiorizează* într-un fel oarecare. Și chiar atunci cînd explorarea memoriei s-ar în-

[1] K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, trad. fr. Burckhardt și Kunz, Gallimard, 1951, p. 266-285.

[2] Reapariția unui comportament revolut nu e concepută, din acel moment, ca *resurgență* a unei tendințe „latente", „refulate", ci ca întoarcere a individului la un nivel de integrare mai imatură, mai puțin aptă de o stăpînire obiectivă.

drepta spre o realitate ce ne este străină, să recunoaștem că orice anamneză, orice „arheologie" care creează pentru noi, în afara noastră, o dimensiune a trecutului, marchează acel dincolo de noi înșine fără de care am fi lipsiți de interioritate. Căci dacă noțiunea de interioritate are un sens, nu trebuie s-o concepem ca pe un receptacol de comori, de monștri sau de semne misterioase, ci ca ceea ce face din noi raportul mereu schimbător cu celălalt — relația noastră cu lumea din *afară*, cu ceea ce noi n-am fost niciodată, sau cu ceea ce am încetat să fim.

Nu e vorba aici decît de a cerceta cîteva texte arhaice : homerice, biblice. Nu pretind deci că ele enunță, sub niște figuri, un adevăr mereu prezent : e cu putință totuși, cum se va vedea, să percepem în ele un anumit număr de lucruri foarte actuale, cu ajutorul unui oarecare efort de lectură atentă. Prefer să le consider, la o primă abordare, drept mărturii ale unei gîndiri „naive", care se sprijină pe un sistem de imagini destul de simple și de evidente, ale căror implicații ne revine sarcina să le desprindem. Aș vrea ca aceste texte să-și păstreze întreaga lor stranietate, întreaga lor exterioritate.

De ce aceste precauții ? Aceste texte privesc opoziția dintre vorbe și gînduri, dintre buze și inimă, dintre afară și lăuntru. Le vom asculta mai bine dacă păstrăm vie opoziția dintre ele și noi.

2. O imagine homerică

Ahile, care refuză ofertele lui Agamemnon comunicate de Ulise, exclamă : „Ca și de-a iadului poartă lehamite mi-e de bărbatul / Care una vorbește și tăinuie-n sufletu-i alta" *(Iliada,* IX, 307-308) [1]. Este unul dintre primele documente poetice în care denunțarea duplicității se ex-

1. ἐχθρὸς γάρ μοι κεῖνος'σ Ἀΐδαο πύλῃσιν
ὅς χ' ἕτερον μὲν κεύθῃ ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἴπῃ.
Pentru versiunea românească, cf. Homer, *Iliada,* în românește de G. Murnu, București, E.S.P.L.A., 1959.

primă în mod complet și puternic. Sînt primele cuvinte ale gîndirii acuzatoare : cuvinte de o limpezime fără seamăn. Nimic nu izbește mai mult decît opoziția dintre lucrul *spus* și cel pe care-l *ascunzi* în adîncul tău (greaca spune aici, cu un termen mai greu de tradus: ἑνὶ Φρεσὶν). Evocarea „poetică" a porților regatului lui Hades — chiar dacă e o simplă clauză de stil pentru a desemna hiperbolic lucrul cel mai detestabil — adaugă rostirii o dimensiune analogică aparte.

Imputarea lui Ahile vizează dedublarea, sciziunea, care fac ca *un lucru* să fie ascuns, în timp ce *un altul* este rostit. Disjuncția ἕτερον-ἄλλο, în care se înscrie alteritatea, guvernează construcția enunțului. Alteritatea nu se specifică doar ca diferență dintre rostit și ne-rostit. Ea capătă o înfățișare spațială : ceea ce nu e rostit este în mod activ *tăinuit* în suflet. Spațiul dinlăuntru — interiorul trupului — este locul în care omul viclean ascunde (κεύθῃ) ceea ce nu spune. Imagine simplă, care atribuie un *loc* actual, invizibil, interzis, *celuilalt*, care nu e rostit. Gînduri ? Vorbe ? Neutrul (ἄλλο-ἕτερου) pune pe picior de egalitate substanțială lucrul rostit și lucrul tăinuit : deși opuse în felul acesta, ele sînt de aceeași esență. Deosebirea lor rezultă din distanța dintre rostirea manifestă și actul de a ascunde.

Sensul este produs aici nu de adjectivele substantivate, care rămîn învăluite în generalitatea neutrului (în altă parte, la Homer, substantivele devin precise : ἔπεα, cuvintele ; νόος, (intenția, gîndirea, etc.), ci prin opoziția verbelor : *a vorbi* — *a tăinui*. Tăinuirea devine posibilă prin prezența unui spațiu de recul și datorită unei interpuneri. În sens fizic, interiorul corpului constituie acest spațiu : este ceea ce desemnează Φρένες în valoarea organică, carnală (diafragmă, *praecordia*) [1]. Dar actul de a tăinui un gînd, o intenție, o rostire, constituind

[1] Despre această primă valoare, a se vedea R. B. Onians, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World Time and Fate*, Cambridge Univ. P., 1954, îndeosebi pp. 13-44.

dimensiunea ne-rostitului, constituie în același timp o „interioritate", o abstractă regiune mentală, care se supraadaugă imaginii lăuntrului carnal : astfel Φρενες vine să mai semnifice și spiritul, inteligența, „adîncul inimii". Tocmai pentru că există, în prealabil, un *lăuntru* organic, se poate desfășura imaginea tăinuirii ; în mod reciproc, tocmai pentru că actul tăinuirii separă rostitul de ne-rostit, apoi îngroapă ne-rostitul în spațiul corpului, se adîncește locul tainic al intenției, al gîndului [illegible]turisit — intimitatea intenției disimulate. Interioritatea este rezultatul unei acțiuni separatoare.

Ahile caută în trecut justificările neîncrederii sale. În spatele generoaselor promisiuni de astăzi se ascund pofta de a stăpîni și de a păstra, nesățiosul interes pe care conducătorul suprem, Agamemnon, n-a încetat să-l dovedească față de el : „Agamemnon / Care ședea huzurind, în tabără lîngă corăbii, / El le primi, împărți cîteva și opri o grămadă" *(Iliada,* IX, 326-328). Taina, ascunsă și reținută în „suflet", nu e alta decît însăși reținerea : refuzul de a da, cupiditatea încăpățînată. Nici unul dintre bunurile pe care Agamemnon le făgăduiește prin mijlocirea lui Ulise n-a fost dat niciodată. Agamemnon nu se va schimba : Ahile e convins de acest lucru, și de acum înainte nu mai consimte să-i dea crezare : „Odată / El m-amăgi și păcat își făcu ; acum iară cu vorba / Nu mă mai poate smomi" *(Iliada,* IX, 369-371). Amărăciunea lui Ahile, încăpățînarea lui sînt ale unui om prevenit, care știe dinainte că nu va primi niciodată nimic. Imputarea se eternizează, pentru că (după spusele lui Ahile) nimic nu se poate schimba în conduita „conducătorului de popoare". Numai vorbele se modifică, înșelînd. Vedem explicitîndu-se astfel opoziția dintre „a tăinui un lucru în suflet" și „a spune altul" : ea privește substanțialitatea *darului.* Vorbele nu fac decît să enumere bogății și privilegii strălucite : nimic n-a fost însă dăruit, nimic nu va fi dăruit vreodată. Vorbele vor rămîne simulacrul unui dar : amară batjocură, pentru cel care a văzut cum i se smulge gingașa făptură a lui Briseis.

În felul acesta, sub privirea neîncrezătoare, rostitorul făgăduințelor elocvente ascunde un *lăuntru*, o „profunzime" care nu e doar *ceea ce se sustrage*, refuzul de a vorbi deschis, ci însuși actul frustrării, puterea interesată să sustragă, să nu acorde fiecăruia partea ce i se cuvine.

Ființa care se ascunde în sufletul celuilalt, în spatele aparențelor măgulitoare, este definită așadar de refuzul de a dărui. Aceasta e hotărîrea gîndirii acuzatoare : interioritatea din fața mea îmi fură ceea ce, pe drept, mi se cuvine. Ea îmi amenință avuțiile ; le acaparează. Cînd celălalt nu mai este crezut pe cuvînt, retorica bănuielii dezvoltă o dublă figură a răului, scindează adversarul presupus în două „regiuni" distincte : în afară, vorbe goale ; înăuntru, inimă rea. Această schemă subîntinde în cultura noastră întreaga tradiție a imaginilor răului. Denunțarea modernă a „ideologiilor" nu este nimic altceva : ea atacă discursurile înșelătoare în spatele cărora sînt mascate interesele, pofta personală, refuzul, încă o dată, de a *împărtăși*.

Comparația cu „porțile iadului" este de o admirabilă eficacitate poetică : ea reiterează și amplifică ; înscrie ascunsul într-un spațiu cosmic. Căci porțile lui Hades, obiect odios prin excelență, marchează nu numai un dincolo, un spațiu interzis, ci definesc o putere avară, care păstrează pentru totdeauna ceea ce a luat : este, prin excelență, puterea care reține. Omul care-și ascunde dorința secretă, omul a cărui taină este pasiunea de a păstra, barîndu-le celorlalți accesul spre inima sa, devine o imagine a celeilalte lumi : sub privirea bănuielii, lăuntrul ascuns este o figură a împărăției morților.

Am spus adineaori : lăuntrul ascuns. Termenul este, oare, exact ? Nu este vorba, oare, de o exterioritate dublă ? Porțile iadului marchează limitele exteriorității extreme : ele închid un spațiu ulterior inaccesibil celui ce se teme de ele și le blestemă. *Lăuntrul* pe care îl barează își primește înțelesul, pentru Ahile, din vulnerabilitatea sa, din posibila sa umilire, din absența definitivă

a celor pe care el i-a încredințat lutului. Porțile lui Hades mărginesc condiția irevocabil încheiată a omului. La fel se întîmplă și cu ceea ce ascunde în inima sa omul prefăcut : este locul ce se refuză privirii dornice să-și stăpînească preajma, este un al doilea afară, în care nu se poate pătrunde cu forța și a cărui esență, așa cum, temîndu-se de ea, și-o închipuie bănuiala, o constituie voința de a nu ceda nimic — de a mă sărăci, de a mă anula. Să îndrăznim să generalizăm : *lăuntrul* pe care îl denunță gîndul acuzator al lui Ahile este spațiul ce se construiește din eșecurile sale posibile, din deposedarea lui mereu amenințătoare, din condiția lui de muritor : puterea care stăpînește în acea lume de dincolo nu tinde decît să-i exploateze forța, s-o facă să se cheltuiască în zadar, fără cea mai mică compensație în avere sau plăceri palpabile. Ceea ce ascunde adversarul în lăuntrul său este ruina propriului meu lăuntru.

3. O imagine biblică

Autorul *Proverbelor* îl pune în gardă pe tînăr :

> Căci buzele femeii streine picură miere și cerul gurii ei este mai alunecător decît untul de lemn,
> Dar la sfîrșit ea este amară ca pelinul și tăioasă ca o sabie cu două ascuțișuri.
> Picioarele ei coboară spre moarte și pașii ei duc de-a dreptul în Șeol".
>
> (*Proverbe*, 5, 3-5) [1]

Proverbul 7 dă o lungă ilustrare, aproape romanțată, a acestui precept :

> (...)
> Ea îl ademeni cu mulțimea îndemnurilor ei

[1] Cf. *Proverbe*, 2, 16-19 (trad. rom. de V. Radu și Gala Galaction).

și-l momi cu graiurile ademenitoare ale buzelor ei (7, 21)

(...)

Fiindcă ea pe mulți i-a trîntit la pămînt și pe foarte mulți i-a omorît.

Casa ei este calea spre Șeol, cale care duce la sălașurile morții (7, 26-27).

Gîndul acuzator lucrează și aici : el denunță o distanțare. În afară, și într-un prim timp, dulceața întru totul *exterioară* a buzelor și a cuvintelor. Apoi, urmînd mișcarea picioarelor, și în *interiorul* casei, drumul către moarte. Distanțarea este tocmai aceea pe care ne-a făcut s-o constatăm documentul homeric. Avem aici versiunea ei deschis sexualizată. Buzele străinei făgăduiesc plăcerea :

Cu scoarțe am gătit patul meu, cu așternuturi din Egipt,

Cu mirezme stropitu-l-am, cu mir, aloe și chinamon,

Haidem să ne îmbătăm de iubire pînă dimineața, să ne cufundăm în desfătări de dragoste (7, 16-18).

Este descrierea în același timp veridică și înșelătoare a unui interior în care toate dorințele ar fi satisfăcute, în care toate bucuriile ar fi dăruite ; așa se dezvăluie, în chemarea lansată celui care trece pe drum, imaginea unui loc neașteptat, lateral în raport cu „drumul cel drept", deschis dintr-o dată ca să primească trupul și să bucure simțurile, dar care se va reînchide în moarte. Odaia dragostei devine „sălașul morții". Gîndirea acuzatoare vede seducția carnală preschimbîndu-se în omor (7, 23), iar pașii spre pat ajungînd în lumea de sub pămînt. Coborîtoare din șarpe, femeia distrugătoare („pe foarte mulți i-a omorît", 7, 26) făgăduiește beția și își lasă victima pradă „săgeții" care „îi străpunge ficatul" (7, 23). În avertismentul pe care tatăl i-l dă astfel fiului („Fiul meu ! Păstrează spusele mele...", 7, 1), totul vine să acuze exte-

rioritatea, alteritatea, lumea din afară : o *altă* lume, *alți* zei îl amenință pe tînăr, de îndată ce ascultă în *noapte* vorbele *străinei*. Interiorul seducător spre care își grăbește pașii este în realitate acel afară dublu, din care nu te mai întorci. Din drum, — acest prim *afară* — tînărul nesăbuit s-a avîntat afară din viață : aceasta e simbria celui ce se „abate“ (7, 25), care „se rătăcește“ *(ibid.)*, care uită avertismentele gîndirii acuzatoare. Desigur, nu la fel se va întîmpla cu cel care va fi „scris“ învățăturile tatălui „pe tabla inimii“ *(Proverbe*, 7, 3) !

4. **Bariera dinților, supravegherea gurii**

După ce primejdia a fost denunțată, ce e de făcut ? Cum să-i răspunzi ? Să nu asculți glasul înșelător, să te aperi împotriva ademenirii mincinoase și să veghezi la păstrarea propriei tale vieți...

Răspunsul lui Ahile este o respingere a darurilor pe care el le consideră iluzorii, un refuz de a-și cheltui propria forță, de a-și expune propria viață. Amenințat, el închide în sine ceea ce nu vrea să piardă. Astfel, pentru a juca un renghi lăcomiei conducătorului suprem, Ahile se gîndește să rețină ceea ce e mai de preț pentru el : viața lui. „Boi și oi grase cu armele poți dobîndi la războaie / Și-agonisi-vei cu munca pe lume și cai și trepieduri ; / Sufletul însă, o dată ce scapă de stavila gurii, / Dus e și nu-l mai apuci și nu-l cucerești pe vecie“ *(Iliada*, IX, 401-404). Proiectul unei rețineri prudente a vieții (sau a sufletului : ψυχή), se rostește în replică la glasul înșelător care oferă darurile strălucitoare și care ascunde avariția încăpățînată : refuzul fățiș respinge invitația vicleană. A-ți ține suflarea, a o împiedica să fugă pentru totdeauna de stavila gurii : formă elementară — dar capitală — a controlului exercitat la limitele la care se despart un lăuntru și un afară personale. Primejduit de planul ascuns pe care îl bănuiește în fața lui, individul veghează la ocrotirea propriilor lui frontiere, veghează

la închiderea barierelor al căror stăpîn este, şi în interiorul cărora viaţa lui poate să rămînă teafără.

Dar, hotărît să nu iasă din cortul său, decis (pentru moment) să-şi ţină închisă viaţa după stavila gurii, Ahile, vrînd să-şi exprime voinţa, nu ştie să-şi stăpînească mînia şi nici să-şi înfrîneze pornirea. Ulise n-a uitat să-i reamintească recomandarea paternă :

> Te sfătui, doar, iubite, părintele-ţi cînd te trimise
> Lui Agamemnon pe tine din Ftia şi astfel îţi zise :
> Fiule, da-ţi-vor Atena şi Hera tărie să birui,
> Dacă pe voie le-ar fi, dar marea mîndrie din tine
> Tu în zăbale s-o ţii, fii prietenos că-i mai bine.
>
> *(Iliada,* IX, 248-252)

Înţelepciunea — de sursă paternă, să insistăm asupra acestui fapt — preconizează un control ce nu se exercită numai asupra preţioasei substanţe a vieţii (ψυχή), ci şi asupra pornirii orgolioase (μεγαλήτορα θυμόν). A o stăvili (ἴσχειν) în piept (ἐν στήθεσσι) poate apărea ca imaginea arhetip a „reprimării", a refulării. „A ţine închisă în piept", ca adineaori „a tăinui în suflet", devine cu putinţă datorită realităţii unui *lăuntru* visceral, din care individul poate face receptacolul „suflării" pe care refuză cu tărie s-o exteriorizeze : împiedicînd „mîndria" să-şi găsească o ieşire exterioară, actul care îi stăvileşte trecerea are nevoie de lăuntrul organic (pieptul şi viscerele sale), ca să facă din ele spaţiul rostirii reprimate : astfel, în economia voluntară care reglează, evaluează, restrînge cantitatea de pasiune ce se poate manifesta în afară, se naşte o înţelepciune şi se instaurează o dimensiune lăuntrică, o subiectivitate. Această stăpînire, aşa cum i-o recomandă Peleu lui Ahile, nu este nici prefăcută, nici mincinoasă : ea îndeamnă doar la trecerea sub tăcere a pasiunii, la înfrînarea ei, nu la ţinerea, în locul ei, a unui *alt* discurs : este virtutea pe care francezul o numeşte *„retenue"* (reţinere), şi care constă în a-i menaja pe cei-

lalți, amînînd la nesfîrșit gestul sau vorba care i-ar răni. Sfaturile *Proverbelor* merg în același sens :

> Cel ce vorbește mult nu este scutit de păcat, iar cel ce-și cruță buzele lui este om înțelept. *(Proverbe, 10, 19).*
>
> Nebunul își dă pe față arama, iar cel cumpănit rabdă mustrarea *(Proverbe, 12, 16).*
>
> Cel ce pune strajă gurii și limbii își ferește sufletul de primejdie *(Proverbe, 22, 25).*

Regăsim peste tot aceeași lecție : stăpînirea exercitată la porți, supravegherea exercitată asupra buzelor, suprimarea voluntară, care dovedește (care creează) virtutea prudenței, și care ocrotește „sufletul". Era nevoie, oare, să ne întoarcem la texte atît de venerabile ? Înțelepciunea națiunilor, care o include pe cea a căii de mijloc, oferă din belșug aceleași recomandări : să-ți ții gura, să-i pui lacăt... *Loqui ignorabit, qui tacere nesciet* (Ausonius). Cine-și păzește gura își păzește sufletul... În gura închisă nu intră musca...

5. Paranteză mitico-biologică

Filosofii au spus-o, biologii au repetat-o : exteriorul începe în punctul în care se oprește expansiunea unei forțe structurante. Se poate spune tot așa de bine : un lăuntru se constituie din momentul în care o formă se afirmă delimitîndu-și propriile frontiere. O ființă vie nu există decît cu prețul demarcării (dictate de specie, de codul genetic) prin care, individualizîndu-se, ea se determină, se definește și se opune : limita, finitudinea, individualitatea, lupta cu exteriorul sînt corelative. Astfel, nici un lăuntru nu poate fi conceput fără complicitatea unui *afară* pe care se sprijină. Complicitate amestecată cu antagonism : lumea din afară, neprietenoasă, obligă mem-

brana să se desfăşoare pentru a conţine şi ocroti, împotriva neregularităţilor unui *Umwelt,* constanţa unui „mediu lăuntric". Nici un *afară* nu poate fi conceput fără un *lăuntru* care-l respinge, care i se împotriveşte, care „reacţionează".

Între afară şi înăuntru, suprafaţa de contact — membrană, pieliţă, piele etc. — este locul schimburilor, ajustărilor, semnalelor sensibile, dar şi al conflictelor şi rănirilor. Suporturile reciproce sînt şi nişte treceri : pielea aparţine deja lumii din afară, însă orizontul pe care-l domin cu privirea, spaţiul în care mă mişc sînt, oarecum, ale mele. Lumea din afară mă cuprinde, însă eu îmi însuşesc împrejurimile ; aerul şi alimentele pătrund în mine, dar trupul reţine ceea ce-l interesează...

Evocînd membrana, această frontieră sensibilă, nu fac decît să reiau mitul biologic evocat de Freud în *Dincolo de principiul plăcerii :* cum să nu fii sedus de acest punct de plecare ideal — *bulgărele* de protoplasmă vie ? Totul se petrece ca şi cum Freud ar fi vrut să dedubleze formula celebră (şi prea simplă) a lui Bichat : „Viaţa este ansamblul funcţiilor care rezistă morţii" —, şi s-o înlocuiască cu : „Viaţa este ansamblul forţelor care tind spre moartea individului şi se opun distrugerii speciei". Dar sfera protoplasmatică şi membrana ei continuă sînt un model schematizat, bun pentru a exprima metapsihologia în termeni de biologie generală. Freud ştie la fel de bine ca oricare altul că fiinţa pluricelulară, în cursul ontogenezei sale, încetează repede să mai fie învelită într-o membrană omogenă : morula devine gastrulă, sfera se adînceşte, formează tuburi şi orificii etc. În aşa fel încît schimburile cu exteriorul nu mai sînt atribuite în mod uniform întregii suprafeţe : organe specializate îşi asumă diferitele tipuri de schimb cu lumea din afară : absorbţia, excreţia, percepţia, emiterea semnalelor. Un alt mit, anterior lui Freud, dar care poate fi descoperit în opera sa, se profilează aici: hominizarea se produce nu numai conform procesului unei specializări funcţionale tot mai diferenţiate, ci mai ales unei aptitudini de reglare vo-

luntară tot mai avansate. Această reglare operează prin intervenția unor mecanisme inhibitorii, întrerupătoare. Aptitudinea inhibitorie, dependentă de centrii superiori, face posibilă opoziția dintre efectuare și neefectuare, dintre da și nu. Numai animalul înzestrat cu putere de autoinhibiție poate crea coduri și limbaje, poate amîna gestul natural pentru a produce unealta, apoi gestul instrumental. Însă locurile primordiale ale autoinhibiției sînt organele orificiale ; „libertatea" și „puterea creatoare" își fac ucenicia în modularea schimbului cu exteriorul. Atenția acordată de Freud oralității și controlurilor sfincteriene este una dintre ideile sale de geniu. Ea se poate extinde la toate activitățile prin care individul modelează sau modifică raportul „fiziologic" dintre lăuntru și afară : articulațiile glotice, linguale, labiale, racordate la mecanismul inspirației și expirației ; interdicțiile alimentare ; riturile de purificare ; neobișnuita folosire a farduri-lor în locurile de predilecție care sînt buzele și pleoapele, pe marginea unor orificii mobile și care pot fi dirijate ; extinderea zugrăvelilor și tatuajelor la suprafața întregului corp. Toate acestea definesc, în grade diferite, umanitatea omului ; lipsa blănii, a „ocrotirii" naturale, face din el ființa în care relația cu exteriorul a devenit fragilă, s-a sensibilizat, și cere, drept complement, o operație de stăpînire. Efortul de control nu se va aplica numai la tot ceea ce se încorporează și se elimină, ci și tuturor părților corpului expuse la agresiunile agenților exteriori : agenți fizici, privirea celor morți și a celor vii ; zugrăveli, măști, veșminte ascund suprafața naturală sub una supraadăugată, întăresc apărarea feței și a trupului, lăsate la început în voia contactului cu exteriorul.

Să reamintim un filosofem clasic : omul (animal perfectibil, animal bolnav) este singura făptură naturală care, într-o largă măsură, se află și în afara ordinii naturale. El este singurul care trebuie să muncească pentru a supraviețui : împotriva ostilității exteriorului, el trebuie să-și interpună propria activitate, tehnicile sale. Propoziția se inversează imediat : întrucît omul a intrat în stăpînirea tehnicilor, el poate înfrunta mediile cele mai

neîndurătoare, poate locui în lumea din afară. Astfel, trebuind să-şi susţină condiţia de *expulzat,* omul şi-a cucerit puterile care fac din el *invadatorul* prin excelenţă.

Limbajul mitului spune şi el, în mod limpede, acest lucru. Paradisul este locul unde, între trupul omului şi natura exterioară, acordul era spontan. Înfrîngerea interdicţiei şi consumarea fructului oprit are drept consecinţă o „sensibilizare" a suprafeţei corporale („ei şi-au dat seama că sînt goi"). Din acest moment, pentru că devin conştienţi de suprafaţa trupului lor, Adam şi Eva se află deja afară din Paradis. Culpabilizarea actului orificial de a mînca se răspîndeşte asupra întregii existenţe umane. De acum înainte, introducerea oricărei hrane — a mînca — va fi inseparabilă de durere („întru sudoarea feţei tale să mănînci pîine"). Actul orificial al naşterii este sortit şi el durerii („întru durere vei naşte fii"). Omul nu este numai alungat din Grădină ; el află că viaţa i se desfăşoară în *afara* pămîntului din care s-a ivit şi *în* care e sortit să se întoarcă *(Facerea,* 3, 19). Pe scurt, căderea nu e numai o trecere din lăuntru în afară. Este momentul din care existenţa umană e menită să perceapă, fără răgaz, în durere şi conştientă de sine, punctele de contact sau de tranziţie dintre lăuntrul corporal şi exteriorul primejdios. Stăpînirea (uneori obsesională) exercitată asupra acestor puncte de tranziţie este principala consolare pe care omul o poate aduce condiţiei sale de alungat. Exclus, el trebuie să-şi supravegheze raporturile cu acest mediu nou în care nu se mai poate încrede : vorbele ce trebuie sau nu trebuie rostite, interdicţiile alimentare, circumcizia, riturile de puritate, textul legii fixat în pragul casei, întreruperea muncii (adică a luptei active cu exteriorul) revelează, în iudaism, stăruinţa deosebită de a pune sub semnul unei inhibiţii selective tot ceea ce trece din lăuntru în afară, din afară înăuntru...

Într-un mod mai general, e destul să ne gîndim la imaginile desăvîrşirii umane, ale căror variante ni le propun toate culturile : toate aceste imagini eroice comportă virtutea reţinerii, care substituie actului violent vorba cumpănită, cuvîntului neprevăzător tăcerea potri-

vită, și uneori fabulația șireată adevărului primejdios : a ști să vorbești ori să taci, ori să inventezi. Deplina umanitate aparține celui ce știe să se folosească la momentul potrivit de toate mijloacele : să lovească, să vorbească, să tacă. Înțelepciunea constă, de fiecare dată, în reținerea pornirii nesăbuite, în a nu lăsa să *iasă* vorba sau gestul care ar produce dezastrul, avantajîndu-l pe dușmanul din afară [1].

6. Proba măslinului

Ceea ce este interior este dat și exterior, și invers ; fenomenul nu arată nimic ce nu e în esență și în esență nu e nimic care să nu fie manifestat.

Hegel, *Enciclopedia*, § 139*

După ce Patrocle moare, Ahile nu se mai poate stăpîni. El iese năvalnic, se lasă pradă furiei războinice : știe că se sorțește el însuși morții (potrivit profeției pe care a păstrat-o în memorie) și că gloria îi va supraviețui. Risipa nelimitată nu are alt viitor decît propriul ei sfîrșit : Ahile nu va cunoaște fericirea întoarcerii.

Deplina stăpînire de sine, perfecta modulare a raportului cu dușmanii și prietenii, o posedă Ulise. Dibaci în vorbire, dibaci în lupte, rodnic în vicleșuguri, el veghează asupra stavilei gurii, își salvează sufletul și își înfrînează vorbele. Cînd se ivește prilejul, el știe să-și deghizeze cu șiretenie intențiile violente ; însă el știe mai

[1] Parodia acestei reținere o constituie isteria și nevroza. Ele substituie mlădioasei stăpîniri a schimbului *retenția* avară a afectului. Refularea, care decide cu privire la un lăuntru și un afară, devine patologică de îndată ce individul optează pentru evitarea confruntării cu exteriorul, sau nu mai are puterea să facă acest lucru.

* Cf. Hegel, *Enciclopedia științelor filosofice*, Partea I, *Logica*, București, Ed. Academiei R.P.R., 1962, p. 256.

ales să-şi reprime mîniile, să amîne momentul acţiunii. De aceea, se poate folosi de foarte multe mijloace de acţiune : πολυμήχανος (tradus aproximativ prin „şiret", „cu mii de resurse") este unul dintre epitetele sale. Dacă el apare, în tradiţia unei lecturi moralizatoare, ca eroul raţional prin excelenţă, este pentru că ştie întotdeauna să aleagă, dintre resursele pe care i le asigură stăpînirea asupra rostirii, a nerostirii şi a fabulaţiei, pe cea care se potriveşte cu împrejurarea : simularea, disimularea, mărturisirile deschise, rugămintea umilă. Virtuozitatea cu care îşi conduce rostirea, cînd pentru a-şi ascunde gîndul, cînd pentru a-şi stăpîni patima, îi conferă calitatea de a înfrunta exteriorul cel mai vătămător. Poetul poate înmulţi după plac aventurile şi călătoriile : mulţimea puterilor lui Ulise răspunde mulţimii încercărilor sale. Însă dacă le privim îndeaproape, observăm că puterile sale constau aproape toate, în arta de a despărţi, în fiecare moment, ceea ce trebuie păstrat în posesia sa (înăuntru, în taina inimii, în piept) şi ceea ce e oportun a fi oferit exteriorului: ocultare sau mărturisire deplină a dorinţei sale de întoarcere, identitate fictivă sau nume veridic, trecut inventat sau povestire fidelă. Iscusinţa lui Ulise constă în a aprecia, într-o lume aproape universal ostilă, partea variabilă a ceea ce poate fi exteriorizat : primejdia este pretutindeni atît de stăruitoare, încît e mai bine să te numeşti Nimeni. Şi pentru a pune la încercare intenţiile celorlalţi, e preferabil să-i abordezi sub o înfăţişare de împrumut. Acestei strategii a prudenţei, Atena îi dă o mînă de ajutor şi schimbă aparenţele protejatului său, cu riscul de a se vedea, cel puţin o dată, plătită cu aceeaşi monedă, atunci cînd Ulise, nerecunoscînd-o, îi povesteşte o întîmplare inventată în întregime şi îi vorbeşte „împotriva adevărului" (*Odiseea*, XIII, 349-418). Pericolul, omniprezent pe pămînt străin, este, aşadar, cel care provoacă separaţia voluntară dintre *afară* şi *lăuntru*, între ceea ce *poate* fi spus şi ceea ce *trebuie* tăinuit. În anumite ocazii, prudenţa recomandă să nu fie absorbit ceea ce provine din afară : băuturile Circei, cîntecul Sirenelor. în episodul Sirenelor, eroul, expunîndu-se şi mai

mult (este singurul care nu-și astupă urechile cu ceară), își impune o și mai puternică reținere : poruncește să fie legat pentru a nu fi ademenit de exteriorul devorator. Ulise bea băutura Circei, însă după ce a făcut-o inofensivă cu ajutorul „ierbii de viață“. Eroul e în stare, mai mult decît alții, să lase să pătrundă în el substanțele primejdioase, pentru că știe să ia contramăsurile protectoare sau pentru că un zeu i le revelează. Și aici vedem exercitîndu-se o stăpînire de sine sporită, în controlul a ceea ce trece peste „stavila gurii“ sau a urechii. Interesul nostru față de erou sporește atunci cînd povestitorul îl înfățișează ca fiind în și mai mare măsură pradă exteriorului, mai *deschis*, în aparență, pericolului din afară, dar și mai iscusit și mai prompt în ripostă.

În casa lui Eumeu, Ulise rostește vorbele pe care le-a rostit și Ahile : „Ca poarta cea din iad grețos mi-e omul...“ [1] — iar această „greață“ e hărăzită celor ce spun minciuni :

> Ca poarta cea din iad grețos mi-e omul
> Cînd minte, nevoit de sărăcie.
>
> (*Odiseea*, 212-213) [2]

Vorbele sincerității mînioase sînt reluate aici, în mod aproape parodic, de cel căruia-i place să înșele. Minciună pe jumătate, vorbe ambigue, căci, deși își ascunde identitatea sub pielea și zdrențele cerșetorului, Ulise anunță ca sigură apropiata sosire a lui Ulise. El minte, și spune adevărul. Minte pentru a scoate la lumină adevărul din inimi, pentru a ști dacă lumea i-a rămas credincioasă : exemplu însemnat a ceea ce moraliștii secolului al XVIII-lea din Italia vor numi „prefăcătoria cinstită“. (În temutul labirint al intrigilor de curte, trebuie să rămîi acoperit pînă cînd știi în mod sigur dacă ești slujit sau trădat ; orice taină dezvăluită este un mod de a te expune).

[1] Sînt singurele două ocurențe homerice ale acestui vers, despre care s-ar fi putut bănui că ar fi o formulă folosită cu toate prilejurile, repetată de mai multe ori.

[2] Cf. *Odiseea*, trad. de G. Murnu, București, E.S.P.L.A., 1956.

Nimic nu servește mai bine falsa exterioritate decît declarațiile de ură împotriva falselor aparențe. Ulise este pentru noi cel dintîi exemplu al nesfîrșitei ușurințe de a vorbi : se poate spune totul, se poate inventa totul, poți face ca totul să fie crezut. Belșugul de ficțiune îi este îngăduit ; el nu face decît să acopere ceea ce, în inimă, rămîne neschimbat : dorința întoarcerii, dorința de a regăsi ceea ce e al său : casa, soția, copiii. Constanța *lăuntrului*, proiectul inflexibil de a relua în stăpînire locurile centrale — palatul, tronul, patul, — scuză toate fabulațiile exterioare — simple șiretlicuri pentru a-i înșela pe dușmani, așteptînd ca adevăratul Ulise să-și regăsească lăcașul dintotdeauna. Ficțiunile au cîmp liber atîta vreme cît eroul rămîne prins în exterior, la distanță. Întoarcerea înseamnă sfîrșitul minciunilor lui Ulise și, prin urmare, sfîrșitul povestirii care rememorează căutarea avuțiilor pierdute.

Cel care, pentru a-și ocroti planul permanent, a oferit din belșug niște ficțiuni momentane, se află în cele din urmă în fața sarcinii dificile de a le dovedi celorlalți adevăratul său nume, veritabilele sale drepturi. Faptul că a fost crezut atunci cînd mințea, că a reușit să-și acrediteze masca, îl obligă, pentru a fi recunoscut în adevărul său, să furnizeze apoi dovezile cele mai puternice. În fața bănuielilor Penelopei („Căci pururea tot tremuram în mine / Să nu mă-nșele cineva cu vorba / Venind pe-aici..." — *Odiseea*, XXIII, 269-271), pura convingere intimă, singura certitudine subiectivă a identității păstrate este, oare, suficientă ? Cum să descoperi ființa adevărată, pe care minciunile o ascundeau și o protejau ? În acest caz, simpla vorbă nu mai este eficace ; certitudinea „interioară" nu se poate manifesta imediat în declararea lui „eu sînt".

Sfîrșitul *Odiseei* aduce această lecție însemnată ; partea ascunsă, identitatea disimulată ajung să se manifeste *în afară, prin intermediul exteriorității*. Desigur, cu ajutorul Atenei, cerșetorul devine dintr-o dată, în casa lui Eumeu, asemeni cu un zeu, iar fiului care vrea să-l întîmpine ca pe un zeu, Ulise se mulțumește să-i spună :

„Eu sînt bietul tău părinte“ *(Odiseea,* XVI, 233). La palat, e nevoie totuși să se adauge niște *semne* hotărîtoare. Semne ale acțiunii : puterea de a întinde arcul. Dar acest semn nu este decît indiciul unei forțe : el nu spune dacă această forță este chiar aceea a lui Ulise, el nu comportă garanția recunoașterii, siguranța identității, adică legătura cu trecutul. Recunoașterea instinctivă de către bătrînul cîine Argos rămîne ascunsă în agitația animalului și dispare imediat în moarte. Dovezile de neînlăturat vor fi produse de urmele durabile ale actelor din trecut : urme înscrise pe trup, urme imprimate pe locuri și obiecte. „Rana-ntinsă“ : acest „semn învederat“ (σῆμα ἀοίφραδές, *Odiseea,* XXI, 283), este rezultatul unei vechi întîlniri cu violența animală, cu rîtul mistrețului. Identitatea, pe care convingerea intimă n-o mai poate singură garanta după douăzeci de ani de absență, este pecetluită de un semn exterior, rămășiță a unei răni pricinuite de lovitura de apărare care „îi rupse... un dărab de carne“ *(Odiseea,* XIX, 589). Dar pentru Penelopa, Ulise nu aduce ultima dovadă a drepturilor sale decît în momentul în care — provocat la rîndul său printr-un șiretlic — povestește felul în care a construit el însuși patul conjugal :

...Asta zise
Ea încercîndu-și soțul, dar Ulise
Răspunse înciudat măritei Doamne :
„Mă doare-n suflet ce mi-ai spus, femeie,
Dar cine patul meu să-l mute-aiurea ?
Căci anevoie-ar fi putut s-o facă
Și cel mai priceput, de n-a fost doară
Vr-un zeu care venind cu dinadinsul
L-o fi mutat acolo, că nici unul
Din muritorii vii, oricît de tare
Și june să fi fost, ușor să-l miște
Deloc n-ar fi putut. Că i-o minune
Cu patul meu lucrat cu măiestrie
De mine, nu de altul. În ogradă

Crescuse un măslin cu frunze late,
Vînjos și verde, gros la trunchi ca stîlpul.
În jurul lui eu mi-am zidit iatacul
Cu pietre dese și-am făcut deasupra-i
Acoperiș și-am pus canaturi strînse
Și îmbucate bine la intrare.
Am retezat din ramuri tot măslinul
Și l-am tăiat apoi din rădăcină,
I-am retezat tulpina cu arama
Frumos, cu șart, și drept pe ciripie.
Din trunchi făcui picior de pat, cu sfredel
Îl sfredelii și începui de-aicea
Și meșterii deasupra lui crivatul
Cu flori de-argint, de aur și de fildeș.
Și peste dînsul mai lății curele
Strălucii de porfiră. Iată semnul
De care eu spuneam că-i o minune.
Acum eu nu știu, stă la locu-i patul?
Sau cineva, tăind întreg măslinul
L-o fi mutat cumva în altă parte?"
Așa vorbi. Și ea-naintea-acestor
Dovezi întemeiate-a lui Ulise,
Slăbind la suflet și-n genunchi, deodată
Zbucni în plîns...

(*Odiseea*, XXIII, 220-257)

Cuvîntul σῆμα reapare în acest episod de patru ori (XXIII, 231, 249, 255, 281): „un mare semn se află încrustat (τέτυκται) în acest pat lucrat cu măiestrie (ἐν λεχει ἀσκητῷ"; aceasta ar trebui să fie traducerea literală a versurilor 23-232. Semnul acesta, cu adevărat simbolic, este cunoscut doar de cei doi soți (cu excepția unei slujitoare credincioase). El este semn într-un „cod" privat; cei care-l folosesc se limitează la cuplul căruia îi asigură recunoașterea. Permanența stăpînirii „codului" este, așadar, cea care asigură permanența identității lui Ulise. Dar despre ce semnificant este vorba aici? Despre o lucrare săvîrșită odinioară doar de mîinile lui Ulise.

Vorbele lui Ulise, descriind construcția unui loc și a unui obiect, au drept chezășie obiectul durabil — patul — care, în calitatea de „referent“ imuabil pe care i-o atribuie poetul, poartă în el evidența pe care nu e în stare s-o transmită enunțul certitudinii intime. „Am făcut“ și obiectul rezultînd din acest act sînt mai convingătoare decît ar fi fost „eu sînt“. Dovada existenței personale a lui Ulise, *confirmarea* esenței sale veridice se află în afară, în odaia și patul construite de el.

Vorbind despre epopeea homerică, Erich Auerbach a insistat asupra frumoasei și planei exteriorități a desfășurării narative. „Impulsul fundamental al stilului homeric (este) de a reprezenta fenomenele perfect rotunjite, palpabile și vizibile în toate părțile lor componente, precis determinate în ceea ce privește relațiile lor spațiale și temporale“ [1]. Pentru pasajul pe care îl citim, nu trebuie să adăugăm decît acest fapt : povestirea activității exterioare *ține loc* (în deplinul înțeles al termenului : desfășoară un spațiu, se stabilește în spațiu) de expresie a identității lăuntrice. Această povestire aduce echivalentul ei suficient, deoarece ea este de ajuns pentru a înlătura ultimele îndoieli ale Penelopei. Atunci cînd individul e în stare să furnizeze exteriorului niște semne atît de puternice, ființa lui se realizează în mod efectiv în ele și nu trebuie să fie căutată altundeva.

Nu e deloc nevoie să alegorizăm ; este suficient să citim, dînd fiecărui termen deplina sa valoare. Interpretarea nu pornește, în cazul de față, în căutarea a ceva ascuns : ea are în față povestirea *deschisă,* prin care este înlăturată pentru Penelopa ultima umbră a *incognito*-ului lui Ulise. Pentru ascultătorul poemului, care nu s-a îndoit niciodată de identitatea eroului, aceasta nu este — la fel ca și povestea rănirii și a cicatricei — decît o bucată încă necunoscută a trecutului care revine în primul plan : totul se află în plină lumină. Ceea ce trebuie să spună Ulise (și aceasta e ultima încercare la care este su-

[1] Erich Auerbach, *Mimesis,* București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 5.

pus) este modul neobişnuit în care şi-a construit iatacul nupţial. În felul acesta, se desăvîrşeşte Întoarcerea, sfîrşitul corespunde începutului ; mai precis, sfîrşitul, posesiunea regăsită a soţiei şi a patului nupţial sînt atinse cu preţul repetării narative a actului care a creat odaia nupţială. În absenţa actelor scrise (pe care literatura homerică le ignoră), titlurile de legitimă proprietate rezidă în taina împărtăşită a acţiunii iniţiale prin care odaia şi patul au început să existe. Astfel, identitatea „intimă" se dezvăluie cu ajutorul exteriorizării prin excelenţă care este actul laborios, iar rememorarea narativă (o nouă exteriorizare) a acestui vechi act înlătură ultimul obstacol din calea întoarcerii şi asigură recucerirea de către erou a deplinei exercitări a drepturilor sale niciodată pierdute. Nu Hegel ne spune acest lucru, ci cuvintele şi imaginile, aşa cum se perindă ele în clara evidenţă a eposului homeric.

Însă, dacă dovezile de identitate se deplasează în povestirea unui act exterior, să constatăm că acest act exterior are ca obiect construcţia unui *interior* material : porţile bine îmbucate, acoperişul asigurînd perfecta închidere a odăii nupţiale, „pietrele dese". Ulise construieşte o incintă în interiorul unei incinte : imaginea trasată aici este cea a unei structuri concentrice, a unui loc închis, a unui *lăuntru* ocrotit.

Centrul locului este marcat de măslin — vertical, viu la început, devenind apoi un material prelucrat. El s-a ivit (ἐφυ) maiestuos, cu mult înainte ca odaia să fi fost construită ; prezenţa lui este cea care l-a îndemnat pe Ulise să întreprindă construcţia. Arborele comandă spaţiul pe care munca îl organizează în jurul său. El este un dat natural, străbătut de forţa ce-i face frunzişul îmbelşugat şi dă trunchiului său volum şi putere. Odată tăiat şi cioplit, el continuă să-şi afunde rădăcinile în pămînt : energia vegetală pe care o purta în el se comunică, printr-un fel de continuitate metonimică, patului în întregul său, care se sprijină pe lemnul lui. Munca „culturală" a împodobirii şi a luxului e implantată, prinsă în masiva

prezență naturală. Acest mobilier atît de bogat șlefuit a fost construit pentru a rămîne inamovibil.

Fixat în pămînt prin rădăcinile sale, lemnul de măslin nu este, oare, în *thalamos,* reprezentantul naturii „exterioare“ ? Nu ne apare el, oare, ca un *afară* pur, pe care actul „cultural“ al construcției a știut să-l captureze în centrul meșteșugului său ? Dar am putea să inversăm termenii și să spunem, tot așa de bine, că pămîntul în care se afundă rădăcinile este un *lăuntru* viu, care hrănește și susține creșterea arborelui ; legătura de neclintit cu solul stabilește o continuitate care lasă să dăinuie, în opera de cultură, primitiva „putere vegetală“ : *physis*-ul. Netăind trunchiul măslinului, soția credincioasă a păstrat semnul natural al centrului, tulpina țîșnitoare, cioplită apoi, care, rămînînd aceeași, face posibilă întoarcerea soțului și repetarea fericirii trecute.

Lectura noastră vede, așadar, cum se schimbă în fiecare moment poziția relativă a interiorului și exteriorului. Cînd Ulise taie ramurile măslinului, îl cioplește, îl sfredelește, munca violentează desigur, din afară, frumoasa prezență a arborelui. Însă violența este aici concretizarea unei științe (Ulise muncește ἐυ και ἐπισταμὲνως) în care aptitudinea lăuntrică a omului se dezvoltă într-o putere exercitată asupra obiectului — asupra materialului exterior. Și toate acestea, povestite la trecut, evocate ca o exterioritate îndepărtată, devin însăși inima prezentului recunoașterii. Acum, cînd un fel de vertigiu șterge deosebirea dintre interior și exterior, momentul îmbrățișării poate veni : Penelopa înconjoară cu brațele gîtul lui Ulise.

SABIA LUI AIAS

Ce duce la sinucidere

Imaginile sinuciderii oscilează, în cultura Occidentului, între două tipuri extreme : pe de o parte, sinuciderea săvîrșită în deplină conștiință, la capătul unei reflecții în care necesitatea morții învinge motivele de a trăi ; la polul opus, rătăcirea nebunească ce se lasă în voia morții fără să se gîndească la moarte. Cele două exemple antitetice s-ar putea numi Caton și Ofelia. Caton se sinucide în plină manifestare erotică și virilă [1] ; Ofelia, purtată de visul său îndurerat, „ca și cum nu și-ar da seama de nenorocirea ei“ [2], se abandonează și se lasă dusă de ape. Sinuciderea filosofică, capodoperă a autonomiei voluntare, atrage asupra ei strălucirea zilei, raza gloriei ; chiar dacă e săvîrșită în singurătate, ea se expune tuturor privirilor ; rațiunea care o guvernează cere aprobarea universală ; găsim în ea imaginea activă și bărbătească a armei întoarse împotriva ta însuți, dovadă a unei libertăți mereu prezente la capătul bătăliei pierdute. Imaginea inversă e feminină, pasivă și nocturnă : ea implică înfrîngerea lăuntrică, ascensiunea umbrei, deposedarea ; ființa se întoarce în întunericul originar și în apa primitivă.

Între aceste două exemple atît de clar antinomice, este loc, fără îndoială, pentru cazuri mai puțin pure, în care moartea e cerută deopotrivă de argumentele gîndirii voluntare și de vraja rea a dezordinii cotropitoare. Potrivit vocabularului contemporan : în intervalul dintre rațiunea intactă și psihoză, se întinde posibilitatea multiformă

---

[1] „Și dacă mi-ar fi fost dat mie să arăt purtarea lui cea mai semeață, ar fi fost clipa cînd el prinse singerînd să-și sfîșie mațele, mai curînd decît clipa cînd avea spada în mînă, cum l-au înfățișat meșterii dăltuitori din vremea lui“ (Montaigne, *Eseuri*, II, XIII — trad. de Mariella Seulescu).

[2] *Hamlet*, IV, VII : *As one incapable of her own distress.*

a nevrozei. Se vede cum mișună formele mixte, adică acelea în care rațiunea și lipsa de judecată se amestecă și se contopesc, fără a putea fi despărțite. Se întîmplă ca rațiunea deliberatoare să se pună în serviciul rătăcirii, ca vinovăția produsă de jocul umorilor să se înconjoare de pretexte enunțate în mod riguros ; logica, devenită paralogism, salvează onoarea păstrînd aparențele, dar se supune ordinelor unei panici obscure. Sinuciderea după modelul lui Werther, al cărei exemplu domină epoca romantică, aparține acestui domeniu tulbure. Se știe că, în realitate, gesturile sinucigașe pot fi rar atribuite unei cauze unice și simple. Ele sînt supradeterminate. Prezentul opresiv (interpretat ca opresiv) și trecutul insuficient uitat, împrejurările „exterioare" si dispozițiile „interne", alegerea premeditată și impulsurile subite se îmbină atît de strîns încît supraviețuitorilor le e greu să pretindă că știu de ce s-a sinucis un om. Se caută o cauză, o cheie: se găsesc prea multe. Cîmpul este deschis pentru reconstrucțiile interpretative.

Resursa cunoașterii constă astăzi în aducerea la același nivel a forțelor motivante în desfășurarea unui proces analitic. Însă acest proces (mai trebuie oare s-o reamintim ?) nu poate avea loc decît *pe viu :* el continuă între ființe vii, în dialogul progresiv dintre propunerile celui analizat și contra-propunerile analistului, în căutarea unei imagini a trecutului asupra căreia amîndoi pot cădea de acord, și cu începere de la care poate fi inventat în mod liber un viitor ce poate fi trăit. Sinuciderea, care manifestă refuzul de a face față unui viitor, este negarea prin excelență a întreprinderii analitice : este adeseori, cum se știe, eșecul răsunător, imputîndu-i analistului (pe drept sau pe nedrept) răspunderea unei irevocabile rupturi a dialogului. Pentru cine vrea s-o înțeleagă, sinuciderea obligă la reconstruirea fictivă, cu materiale de pe-acum *încheiate,* a unei istorii ce va fi împinsă, după voie, oricît de departe către copilărie, dar care va trebui în mod necesar să ajungă la gestul distructiv. Sfîrșitul e dinainte, cunoscut. Să povestești o istorie încheiată: există

aici, deopotrivă, o constrîngere și o comoditate. Narațiunea este lăsată, de aici înainte, în voia arbitrarului unui povestitor care, încredințat că va ajunge la un eveniment real, nu mai are de ce să se teamă că va fi contrazis de cel despre care vorbește. Această licență narativă, grefată pe un deznodămînt obligat, permite îmbinarea ipotezelor și a legăturilor în modul cel mai plauzibil. Naratorul nu mai întîmpină rezistență: acesta e însuși semnul *dispariției* interlocutorului. (Atîtea povestiri ingenios demonstrative, din literatura psihanalitică, știu dinainte la ce evenimente trebuie să ajungă, și se aseamănă în felul acesta cu niște întîmplări cu sinucigași, chiar dacă eroii lor sînt încă foarte vii. Atunci cînd povestitorul stăpînește concluzia, totul se petrece ca și cum și-ar ucide personajul [1]). Cu ajutorul conceptelor de frustrare și de agresiune, și punîndu-i să joace pe partenerii pe care orice existență îi întîlnește în drumul ei, naratorului-interpret al unui destin sinucigaș nu-i este greu să rememoreze momentele succesive ale dorinței nefericite, ale dorinței sortite să devină o dorință a morții. Astfel se dezvoltă un mit explicativ, o fabulă verosimilă, grație căreia nonsensul sinuciderii se lămurește prin înțelesul unei povestiri, iar clipa morții prin evenimentele înlănțuite ale unei dramaturgii interne.

Așa cum este de obicei povestită, această fabulă nu-l are ca singur actor pe subiectul însuși. Nu individul este cel ce se hotărăște să dispară, ci supra-eul său îl condamnă, sau cutare altă instanță, despre care nu știe nimic și pe care o suportă. Cui să i se impute răspunderea hotărîrii fatale? Vom fi îndemnați să nu punem această întrebare. Vom fi invitați să percepem o scenă ce se joacă între mai mulți, între pulsiuni, instincte, actori mascați intervenind prin împuternicire: sinuciderea, departe de a fi sfîrșitul unui individ, apare ca prăbușirea unui întreg teatru, sabotat de trupa figurilor înarmate care se înfruntă în el.

---

[1] Sau ca și cum l-ar concedia, l-ar trimite înapoi vindecat (engleza medicală spune: *to discharge*).

Că una dintre aceste figuri este Oedip al lui Sofocle, redus de la personalitatea eroică la impersonalitatea conceptuală a numelui comun (ortografiat cu inițială minusculă), iată un fapt care marchează limpede o filiație dramaturgică. Figura înălțată sub cerul liber de către mitul antic — în afara oricărei preocupări de explicație psihologică — este recrutată pentru a figura printre schemele și universalele unei psihologii al cărui cîmp de explorare este inconștientul, raportul lacunar pe care indivizii îl întrețin cu trecutul lor ascuns. De îndată ce a fost încheiat procesul de asimilare ce permite limbajului psihologic să integreze figuri mitice printre uneltele sale conceptuale, aceste figuri intră în rîndul forțelor motivante ale comportamentului individual; în orice caz, ele își împrumută numele anumitor stări ale dorinței sau anumitor vectori afectivi, care orientează destinul psihic al indivizilor.

Figura mitică se întîmplă să contribuie astfel la buna funcționare a unei interpretări naturaliste. Aceasta își interzice, în ultimă instanță, să reproșeze unui subiect voluntar responsabilitatea opțiunilor și hotărîrilor sale, pentru a o distribui unei pluralități de forțe, față de care individul se găsește în orice moment într-o stare de constrîngere. (Cel dintîi ucigaș al tatălui a ales dinainte pentru mine : eu îi port moștenirea filogenetică). Cum să nu fie atunci subiectul „pus în discuție", cum se obișnuiește să se spună, de vreme ce cauzele comportării sale se dispersează printr-o pluralitate de mecanisme ce nu cunosc alt control decît limitarea lor reciprocă ? Responsabilitatea — care nu mai e pusă în legătură cu nimeni — nu mai are nici măcar dreptul de a fi numită. Ea cedează locul unui determinism fragmentat, în care *eul*, atunci cînd teoria nu merge pînă acolo încît să-l nege, nu mai este coextensiv ansamblului de energii angajate în luptă.

O asemenea teorie este în mod radical dezvinovățitoare : ea dizolvă vina morală (considerată ca o rămășiță a unui discurs depășit) într-o necesitate impersonală. Mai rămîne atunci cineva care să poată fie să consimtă, fie să se opună acestor determinisme ? Forțele lăuntrice pe

care subiectul ar vrea să le strîngă pentru apărarea sa sînt fie suspecte de trădare, fie atacate pe la spate.

În cazul sinuciderii, psihologia contemporană va invoca incapacitatea subiectului de a-și stăpîni afectele ; ea va vedea în ea triumful unei culpabilități sado-masochiste ; ea va incrimina fie excesul, fie insuficiența unui mecanism de apărare împotriva angoasei. Într-un cuvînt, va vedea în ea un gest în care determinismul cîntărește mai greu. Și va suspecta de înșelătorie argumentația filosofică ce plasează în moartea voluntară ultimul recurs al unei libertăți rebele față de determinismele intolerabile impuse dinlăuntru sau ivite din afară.

Acest tip de explicație psihologică postulează universalitatea. El nu exclude din competența sa figurile ficțiunii, făpturile fabuloase, nici chiar pe acelea al căror destin i se păruse a fi destul de încărcat de sens pentru a servi de model conceptual. După ce a împrumutat de la tragedia greacă, psihanaliza vrea, în schimb, s-o explice. Nu-i este de ajuns că a reținut, în cazul lui Oedip, o situație exemplară ; ea vrea ca această situație să țină de acum înainte de competența ei, adică de sistemul de explicație pe care îl aplică comportamentelor cotidiene [1]. Acest lucru nu se întîmplă fără violență. Ea analizează eroii tragediei ca și cum ei ar avea de-a face cu inconștientul lor, cu propriul lor trecut trăit, în timp ce dramaturgul ni-i înfățișează în conflict cu zeii. Ea îi tratează ca pe niște ființe reale, înzestrate cu o copilărie reală, ale cărei traumatisme trebuie regăsite, în timp ce ei nu cunosc o altă existență decît aceea a cuvîntului care le este atribuit. În lipsă de altceva, dacă explorarea copilăriei ipotetice a eroilor pare prea absurdă, psihologia se va concentra asupra copilăriei dramaturgului. Pe scurt, figurile eroice migrează dintr-un loc dominat de mînia zeilor, pentru a intra în rîndul imaginilor care închipuie primejdia lăuntrică alcătuită de afectele nelichidate. Mă-

[1] Am tratat mai pe larg această problemă în *Hamlet și Oedip (Relația critică*, 1970, p. 286-319 ; v. ediția românească, 1974, p. 248-276).

reția lor poetică, maiestatea dezastrelor lor nu este decît versiunea sublimată a unei rezolvări greșite a conflictului familial. Prin aceasta, ele contribuie la un catharsis privat, într-o lume golită de zei.

Interpretarea psihologică modernă, în măsura în care este dezvinovățitoare, face să dispară tragicul și îi substituie patologicul, deschiderea pragmatică spre șansele tratamentului. În timp ce dramaturgii greci construiau un caracter *(ethos)* în luptă cu o putere superioară *(daimon)* [1], teoria modernă cea mai curentă ne invită să considerăm unitatea caracterului ca pe o mască, acoperind mănunchiul de forțe lăuntrice constrîngătoare, ce poartă în ele moștenirea naturalizată a puterilor „demonice" ale politeismului antic. Omul nu încetează să aibă de-a face cu ceva mai puternic decît el, însă acest *mai puternic* este de acum înainte ansamblul energiilor care îl pun în mișcare, care îl alcătuiesc și care îl deposedează de facultatea de a răspunde în numele său propriu. Dacă psihoterapiile clasice (inclusiv psihanaliza) urmăresc să recupereze acest *nume propriu*, nu lipsesc astăzi extremiștii pentru care această ambiție pare derizorie și represivă: ei propun, în locul ei, un politeism al impulsurilor, care nu mai lasă pe nimeni în scenă pentru a susține o înfruntare și o responsabilitate. Iată-ne exact la polul opus față de dramaturgia antică, în care eroul, chiar dacă va fi fost jucăria unei forțe superioare, nu se poate sustrage de la plata actelor săvîrșite.

Ciuda și revolta

În personajul lui Aias, Sofocle face să intervină în mod succesiv, în cursul unei singure zile ucigașe, cele două stări contrastante, a rătăcirii absolute și a extremei

[1] Ne mărginim aici să trimitem la remarcile dezvoltate în două studii ale lui J.-P. Vernant: *Tensiuni și ambiguități în tragedia greacă* și *Oedip fără complex*, în J.-P. Vernant și P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne (Mit și tragedie în Grecia antică)*, Paris, 1972.

lucidități, a constrîngerii suportate și a liberei hotărîri de a muri. Aceste stări aparțin unor momente perfect distincte, a căror opoziție atît de clar marcată egalează fără îndoială urmărirea efectului tragic. De la revoltă la rătăcire, de la rătăcire la recunoașterea dezonoarei, de la această cunoaștere umilitoare la moartea voluntară, Sofocle punctează cu o surprinzătoare precizie succesiunea, înlănțuirea și diferența atitudinilor pasionale : cititorul modern are sentimentul că vede etalîndu-se, în cursul temporal al reprezentației, culorile pure în care se descompune lumina orbitoare a sinuciderii. (Avem de-a face aici tocmai cu contrarul cunoașterii confuze, atît de des relevată la eroii racinieni. În efortul lor cel mai riguros, privirea nu le este niciodată eliberată de tulburare ; iar în pornirile lor furioase, le rămîne întotdeauna o oarecare perspicacitate. Ei nu ajung niciodată nici la clarviziune, nici la orbirea completă).

Piesa debutează la capătul unei nopți sîngeroase. Aias a măcelărit vitele crezînd că îi lovește pe Atrizi ; el s-a închis în cortul său, unde se află încă în prada delirului. Atena, care l-a aruncat pe erou în rătăcire, domină scena. Ulise a înaintat pe furiș pentru „a lămuri adevărul". Zeița îl interpelează...

Însă nici un spectator nu ignoră antecedentele: moartea lui Ahile, armele sale destinate celui mai viteaz și preferința pentru Ulise în detrimentul lui Aias. Iată ceva care dă deja de gîndit: marea figură eroică a dispărut, cea în care se săvîrșea o perfecțiune spontană, o supremație de neîmpărțit. Locul e gol. Nici un nou Ahile nu-l poate înlocui pe acest protagonist absolut. O nouă epocă începe — epoca moștenitorilor. Dar armele rîvnite, lăsate de războinicul mort, păstrează legătura cu epoca precedentă (care era vîrsta epică). Aspra expediție nu a luat încă sfîrșit, sarcina rămîne întreagă: rămîne de cucerit Troia. Opoziția dintre moștenitorii rivali, Ulise și Aias, atestă poate sciziunea a ceea ce era încă unit în persoana lui Ahile: forța și reflecția. De îndată ce afacerea e supusă dezbaterii, iar decizia pusă la vot, trebuie să ne aș-

teptăm a vedea prevalînd reflecția[1]. Orice sufragiu încununează o operă de limbaj. Or, Ulise este cel ce știe să vorbească și să convingă, dibăcia lui este cea a *considerației*, față de zei și de conducători : nimic nu e mai important pentru a-ți procura favoruri. Noua epocă — epoca dezbaterii — determină prin cuvînt un cîmp închis, guvernat de regulile convingerii și autorității verbale : violența trebuie depășită. Cîmpul închis al epocii precedente era cîmpul de bătaie, cîmpul contestației armate, cel al vălmășagului războinic și al furiei pe care cuvintele nu o opresc. Oamenii nu refuză să intre din nou în el, dar ei au devenit conștienți de ceea ce au de pierdut acolo.

Iliada, poem războinic, se încheie înaintea morții lui Ahile : dar mai ales înaintea cuceririi Troiei. Tot ceea ce poate forța ne este spus de *Iliada* (și tot ceea ce pot rugămințile umile, opuse forței). Știm, o dată pentru totdeauna, că prada finală nu se va decide în cîmp deschis, printr-o victorie obișnuită. Pentru a învinge orașul dușman, va fi nevoie de șiretenie și reflecție. Cucerirea este opera lui Ulise.

Faptul că s-a decis în privința armelor lui Ahile prin majoritatea sufragiilor, iată ceva care are valoare de simbol. Forța și instrumentele sale devin un element subordonat. Armele, unelte ale violenței, sînt desigur obiectele cele mai disputate; însă pentru atribuirea lor cuvîntul e cel care hotărăște, și calculul voturilor.

---

[1] A avut loc un vot, despre care Teucros (versul 1135) îi reproșează lui Menelaos că i-a măsluit rezultatul. Cuvîntul *psephopoios* aparține unei familii de termeni *(psephos, psephizo)* necunoscuți lui Homer : ei aparțin vocabularului instituțiilor Cetății. Sînt numeroase versiunile despre atribuirea armelor lui Ahile și despre judecătorii dezbaterii. *Odiseea*, XI, 547 menționează ca judecători pe „fiicele Troienilor și pe Palas-Atena". Însă Pindar, în *Nemeene*, VIII, 22 sq., îl înfățișează pe Aias drept cel care, inapt pentru dibăciile verbale, este victima șiretenie perfide : „Danaenii, într-un vot secret *(kruphiaisi en psaphois)*, îl favorizează pe Ulise, iar Aias, lipsit de armele de aur, se luptă cu moartea".

Dezbaterea asupra armelor, fără a o rupe cu obiceiurile unei societăți „feudale" și războinice, prefigurează deliberarea societății democratice. Or, adunarea care deliberează, alcătuită din cetățeni, cere supunerea șefilor militari [1]. Tocmai această subordonare nu o acceptă Aias. El a venit să lupte ca aliat și ca egal, asociat prin unica virtute a jurămîntului. Este o căpetenie de război, care nu vrea să depindă decît de sine ; orice autoritate ce pretinde să acționeze asupra lui îl indispune. El nu-i datorează nici o considerație. Își cunoaște vigoarea, care e fără egal. Nu poate deci accepta să fie dat la o parte. Nu-i oare scandalos faptul că armele glorioase nu revin celui care se consideră pe bună dreptate ca fiind razboinicul prin excelență ? Ulise a fost ales : „războinicului sîrguincios" i-a fost preferat șiretul, dibaciul, cel cu darul vorbirii. Forța este deci umilită. Aias se vede dezavuat în toată fința sa, care este vitejie pură. Dacă i se neagă această calitate, nu-i mai rămîne nimic altceva. Căci existența lui Aias se întemeiază pe o bază îngustă ; valorile pe care le recunoaște și respectă sînt puțin numeroase și îl fac cu atît mai vulnerabil. Pentru el, totul ține de onoare, de loialitate, de energia intrepidă. Pretutindeni, el vrea să fie o putere independentă. Într-o zi, el a declarat că este destul de puternic pentru a învinge fără ajutorul zeilor: acest fapt însemna a merge prea departe în convingerea că e omnipotent. Ulise, care cunoaște multiplele puteri exterioare de care depind muritorii, este, dimpotrivă, omul nenumăratelor șiretlicuri. Aias rămîne,

[1] La data la care e reprezentată piesa (în jurul lui 445), aceasta este o problemă de actualitate, ca și dezbaterea asupra mormîntului. Aias este strămoșul legendar al cîtorva mari familii din Attica, a căror conduită a fost uneori destul de independentă. În mod sigur, spectatorul tragediei lui Sofocle era de asemenea dispus să perceapă anumite aluzii la situația contemporană : revolta lui Aias împotriva șefilor peloponezieni era interpretată în lumina conflictului dintre Atena și Sparta.

spre pierzania sa, omul unei singure virtuți orgolios ridicate în văzul tuturor, — *monotropos* [1].

Aias n-a acceptat un vot care îl frustrează și îl jignește. Rănit, jignit, el nu consimte să se încline. Iar în felul acesta, se exclude din comunitatea definită prin respectul față de sentința majoritară. Refuzul său îl aruncă în singurătate. Faptul de a nu fi cel dintîi înseamnă pentru el a nu mai fi recunoscut, iar el ripostează refuzînd să recunoască validitatea votului colectiv care-l jefuiește de ceea ce i se cuvine. Însă nu se mulțumește, ca Ahile, cu o dizidență îndepărtată, cu un refuz de a da ajutor. El se întoarce în mod violent contra celor cu care fusese, prin jurămînt, aliat. Frauda de care, în ochii săi, ei s-au făcut vinovați, îi redă întreaga libertate. Hotărîrea lui e luată: îi va trata ca pe niște dușmani, îi va face să piară. Iată deci că este abandonată această loialitate care, în trecutul lui Aias, a fost complementul compensator al forței. Echilibrul e rupt, iar forța jignită se preschimbă în violență ofensivă. Pentru Aias, o asemenea încălcare a jurămîntului nu e incompatibilă cu ideea pe care și-o face despre onoarea personală. Reacție elementară, în care prevalează orgoliul umilit. Oricît de lipsită de cuviință este intruziunea conceptelor psihologice moderne în domeniul mitic, am spune că sinuciderea lui Aias — la fel cu orice hara-kiri — este, în absența uciderii celor care au jignit, reparația triumfală pe care o caută narcisismul rănit, dovada virilității „falice" pe care ține s-o dea dușmanilor săi cel ce și-a văzut negată această virilitate. Dacă continuăm, conform limbajului contemporan: durerea de a nu fi obținut armele strălucitoare poartă sensul unei castrări; iar moartea voluntară prin sabie șterge insulta: este un act care proclamă, cu supremul curaj, integritatea puterii masculine.

[1] Termenul nu e folosit de Sofocle. Este tocmai opusul epitetului ce-l definește pe Ulise. *Monotropos* poartă, la scriitorii care au utilizat acest termen, un sens care merge de la „simplu" la „mizantrop".

Să adăugăm aici o remarcă : în cel mai vechi material legendar, nu e vorba decît de ciuda lui Aias și de deznădejdea lui sinucigașă. Datul politic al rebeliunii împotriva căpeteniilor a primit, fără îndoială, la Sofocle o importanță pe care tradiția anterioară nu i-o acorda. Astfel, destinul fatal al eroului deposedat devine, pe deasupra, destinul trădătorului și al revoltatului. Această dimensiune, nouă pentru spectator, îl încarcă pe Aias cu o nouă vină și strînge ochiurile plasei în care se află prins. Nu pentru că Aias s-ar considera vreun moment vinovat față de dușmanii săi. Însă, așa cum îl construiește Sofocle, el nu știe să vadă că revolta sa îi agravează dependența. Dacă îi urăște pe Atrizi și dacă încearcă să-i doboare, este pentru că aceștia n-au încetat să fie pentru el conducătorii supremi. Întorcîndu-se împotriva lor, el se încăpățînează să-i înfrunte. El nu contenește să se creadă *văzut* de ei : obiect al rîsului lor disprețuitor.

Aias revoltatul nu mai are aliat. Nu i-a spus nimic despre planul său fratelui după tată, arcașul Teucros : acesta se războiește undeva departe de el. Independența lui Aias se îngustează în solitudine. Încă de multă vreme, și în mod repetat, el respinsese ajutorul zeilor. Onoarea faptei vitejești i s-ar fi părut mai mică, dacă ar fi fost înlesnită de către o divinitate. El căuta victoria de unul singur, și numai pentru el, fără să ceară nici cel mai neînsemnat ajutor din afară. Siguranța de a deține în brațul său toate garanțiile succesului este expresia însăși a narcisismului puterii despre care vorbeam adineaori. Într-un mod mai conform cu spiritul grec, să spunem că avem aici expresia lipsei de considerație față de semeni, lipsă de considerație ce se expune, mai devreme sau mai tîrziu, pedepsei. Cel ce pretinde să se desăvîrșească deplin fără celălalt (fără ca un zeu să-i vină în ajutor) se poate vedea într-o zi deposedat de toate cuceririle sale, spoliat de glorie și condamnat să se simtă redus la nimic.

Aias este deci strict izolat, deoarece îngîmfarea sa l-a condus pînă la nelegiuire, iar simțul onoarei pînă la rebeliune. Alții, depărtîndu-se de oameni, păstrează încă tu-

tela unui zeu. Aias — nu : prin propria-i voință, el s-a aruncat în exterioritatea cea mai completă. În afara alianței cu oamenii (soția captivă și copilul nu se deosebesc de sine însuși), în afara supunerii față de zei, el trăiește din propria sa forță, care este totul pentru el. Să exprimăm acest lucru printr-o imagine spațială : Ahile, pentru a-și manifesta mînia, se mulțumise să se așeze la distanță și să se închidă. Aias, al cărui cort este „la capătul șirului de corăbii" (versul 4), nu e numai cel ce s-a așezat la limită. El *iese* în mod hotărît din comunitatea războinicilor asociați. Ieșire ale cărei consecințe fatale le va dezvolta tragedia lui Sofocle : cel care nu se bizuie decît pe sine pentru a trăi fără zei și împotriva oamenilor este sortit pieirii ; el intră pe calea excesului și, aruncîndu-se în afara ordinei colective, ajunge inevitabil să se arunce în afara vieții. Chiar dacă ar face-o pentru a combate o nedreaptă hotărîre a grupului, nu-i este îngăduit individului să i se sustragă și să încerce a-și face dreptate cu sabia în mînă. Profeția lui Calchas — anunțată cînd nu mai e vreme — prezice în mod literal și simbolic că Aias va muri dacă *iese*, în acea zi, din cort.

Am recompus pînă aici aspectele caracterului lui Aias — ale *ethosului* său — așa cum se lasă ele percepute prin textul lui Sofocle ; așa a trebuit să fie eroul, pentru ca să devină omul ultimelor sale acte ; acestea au fost virtuțile sale, dar și defectele ce l-au aruncat în excesul fatal.

Aducătoarele de nenorocire : numele, arma

Nu încape îndoială că am proiectat în el un prea mare mare număr de concepte elaborate în secolul XX, și poate, de asemenea, cam prea multă coerență psihologică. Se obișnuiește astăzi să se caute în structura psihică a unui individ resorturile conduitei sale și să se expliciteze relațiile care leagă un destin de o personalitate. Aproape toate interpretările moderne împovărează tragedia antică cu un spor de psihologie : textul nu o respinge, însă tre-

buie ştiut că îi impunem un adaos interpretativ. Iar atenţia sporită pentru fondul psihologic virtual nu trebuie să ne facă să neglijăm celelalte elemente : ceea ce-l aruncă pe erou în încercările destinului nu este numai caracterul său, voinţa, pasiunea sa ; şi nu e de ajuns să ţii seama de răzbunarea zeilor mîniaţi. Acestei lupte inegale dintre voinţa umană şi voinţa divină i se adaugă greutatea impersonală a numelor şi lucrurilor care, fără a intra în rîndul actorilor tragediei, nu sînt mai puţin nişte forţe care acţionează în ea. Semnificaţia lor malefică nu este constatată decît după aceea, în momentul în care, prea tîrziu, eroul observă tot ce îl marca şi îl sortea nenorocirii.

Cînd Aias se dezmeticeşte şi se tînguie despre dezonoarea sa, însuşi numele său, identic cu plîngerea ce o rosteşte, devine pentru el semn al unui inevitabil dezastru. Aias se recunoaşte el însuşi în strigătul său de durere :

> Vai ! Cine vreodată-ar fi putut gîndi
> Că numele-mi, ce sună ca un vaiet, vai !
> Ursit pare-ar fi fost atîtor suferinţi ?
> Iar azi, cînd greu de soartă-s urgisit, l-aud
> Ca pe un vaiet, vai ! [1]

Numele lămureşte geamătul, iar geamătul umple numele cu un al doilea sens de acum înainte inseparabil.

Cu sabia a măcelărit Aias vitele. În timp ce e închis în cortul său, Atena îi descrie „capul ud de sudoare" şi mîinile *ucigaşe prin sabie (cheras xiphoctonous* [2]*)*. Cu aceeaşi sabie „lucitoare" (versul 147), „sclipitoare" (1025), dar şi „neagră" (versul 231), Aias îşi va provoca moartea. Această sabie o are de la Hector. Într-un răgaz al bătăliei, războinicii făcuseră schimb de daruri [3]. Aias îi dăduse adversarului său o cingătoare. Pentru fiecare dintre ei, darul adversarului a devenit un obiect aducător de

[1] Versurile 430-433. Traducerea aparţine lui George Florin (v. *Tragicii greci. Antologie*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. 296).
[2] Versurile 9-10.
[3] *Iliada*, VII, 277-310.

nenorocire. Pentru Aias, care ar fi preferat armele lui Ahile [1], acesta este darul rău, — darul dușmanului, încărcat de vraja rea a urii. El își dă seama de acest lucru cînd e prea tîrziu (versurile 661-665 și versurile 817-818). Pentru Aias și Hector, schimbul n-a fost, fără voia lor, decît un omor amînat. În fața trupului străpuns al fratelui său după tată, Teucros poate povesti întreaga istorie a schimbului funest :

> Gînditu-te-ai că Hector, din mormînt,
> Că-i mort de mult, aduce-v-ați chiar moartea ta ?
> Pe zei ! Priviți la soarta celor doi viteji :
> El, Hector, fedeleș legat de carul lui
> Ahil, cu cingătoarea-i dată de Aias,
> A fost tîrît pîn' sufletul și-a dat, iar el,
> Aias, cui Hector spada-i dărui cîndva,
> În spada-i moartea și-o găsi, zvîrlindu-se
> În ea ! [2]

Teucros, mînuitor de arc, va avea grijă de fiul pe care Aias l-a avut de la captiva Tecmesa ; acestui fiu îi revine partea benefică din armamentul războinicului mort : marele scut. Fiul se numește Eurysaches, de la însuși numele acestui scut. Cum ar putea fi mai bine marcată separația dintre un dar mortal și o moștenire de viață ? Scutul va ocroti tînăra făptură amenințată. În momentul cînd Aias se desparte de fiul său, vorbele lui leagă soarta ființelor de soarta armelor :

---

[1] Acestea nu sînt descrise de Sofocle. Ele nu sînt evocate decît prin numele generic și adjectivul de proveniență : *hopla achilleia* (versurile 41, 1239, 1337). În locul lor strălucește sumbra sclipire a sabiei lui Aias, legată de dezonoarea de a fi al doilea și de dezonoarea măcelului bestial. Contravaloarea armelor lui Ahile este mai puțin meritul candidatului favorizat, cît destinul fatal al celui despre care se vorbește prin preteriție. Nebunia lui Aias spune cît valorează armele lui Ahile. Ea le măsoară prețul.

[2] Versurile 1026-1033.

Eurysaches, tu fiul meu, să ții ăst scut
De nepătruns, ce-i căptușit cu șapte piei,
Să-l porți la braț încopciat, căci de la el
Tu numele ți-l tragi... Ce arme-am mai avut
M-or însoți-n mormînt. [1]

Cînd Aias dispune în felul acesta de echipamentul său, el afirmă stăpînire de sine. Însă această stăpînire nu se exercită decît într-un ultim rest de viață. Cu cîteva ore mai înainte, sabia sa era, dimpotrivă, cea care dispunea de el, tîrîndu-l în întuneric și rușine.

Numai că, în influența armei aducătoare de nenorocire, nu se exercită oare voința zeilor? Teucros este convins de acest lucru. Obiectul funest este conductorul relei voințe divine: zeul-meșteșugar a făcut să pătrundă în el moartea:

De Furii fost-a-i fierul făurit,
Iar asprul Hades cingătoarea-i meșterì.
Eu unul spune-voi mereu că de la zei
Vin toate cîte-au fost și toate cîte sînt. [2]

Masivă aserțiune, care, dintr-o dată, îl dezvinovățește în întregime pe Aias. Teucros vede în el o victimă asupra căreia se abat influența vătămătoare a obiectelor aducătoare de nenoroc și mînia zeilor. Nebunia, furia ucigașă au fost impuse de cineva mai puternic decît el. Teucros, preocupat de ritual și de purificare, dorește să-l elibereze pe Aias de greșeala sa și să se întoarcă la o cauză de neînlăturat. Da, în măsura în care orice viață este la cheremul zeilor, nimic nu i s-a întîmplat lui Aias care să nu fi fost pus la cale de ei.

Însă dacă lucrurile ar sta așa, Aias nu trebuia să se sinucidă: el s-ar resemna, precum Herakles al lui Euripide, a cărui nebunie este în întregime opera relei-voințe

[1] Versurile 574-577.
[2] Versurile 1034-1037.

divine. Dacă Aias se omoră, este pentru că rușinea e a lui și pentru că nu se consideră lipsit de răspundere.

Să privim mai îndeaproape cele trei momente parcurse de Aias pe drumul sinuciderii.

Loviturile dosnice

Primul moment este, cum am văzut, cel al despărțirii orgolioase, al rupturii alianței umane. Moment al vioncei rebele, al furiei încă lucide (deși excesivă față de norme), al planului ucigaș deplin calculat. Sofocle ne lasă să înțelegem că Aias și-a premeditat răzbunarea. Iată povestirea Tecmesei :

În miezul nopții-era... și faclele s-au stins.
Cleștîndu-și mîinile pe spada-i cu-ndoit
Tăiș, în bezna nopții-Aias o luă din loc
Și o porni... ca-n hău ! În cale-i m-aținui :
„Ce vrei să faci, Aiàs ? — întreb — ce gînduri ai ?
Nici crainicii nu te zoresc, nici trîmbița
Nu a sunat, iar oastea-i adîncită-n somn".
Dar el atît mi-a spus — e-o vorbă spusă-ades — :
„A ști să taci, frumos îi stă unei femei !"
Am și tăcut ! El o zbughi și dus a fost... [1]

Admirabilă evocare a momentului *ieșirii*. Este în toiul nopții. Nici o acțiune comună, nici un demers împărtășit nu vine să dea un sens acestei plecări ; nici un semn, nici un semnal n-o leagă de acțiunea colectivă a războinicilor. Aias, care nu se ascultă decît pe sine, nu dă socoteală în fața nimănui. Impunîndu-i soției tăcerea, el iese din ordinea dialogului, pentru a intra în lumea violenței.

Această mînie solitară, încredințată doar complicității nopții, se va transforma în rătăcire furioasă. Trecerea la orbire — al doilea moment al pătimirii lui Aias — este în mod atît de limpede prelungirea revoltei inițiale, se

[1] Versurile 285-294.

manifestă în chip atît de limpede drept consecință a ieșirii nocturne, încît n-am avea nevoie să aflăm că Atena e cea care a cauzat-o. Nu avem oare sentimentul că legea secretă a revoltei solitare este de a se scufunda în nonsens ; că, din clipa în care individul jignit se exclude din ordinea comună, el se sorteşte unei dezordini fără frîu ; şi că în felul acesta masacrul dobitoacelor manifestă necesitatea internă care, făcînd să treacă violența de la nivelul uman la nivelul bestial, o aruncă într-o regiune obscură, în care se cheltuieşte în zadar ? Tauromahia fără regulă şi fără glorie, fiesta haotică în care se bălăceşte eroul dement este imaginea degradării în care eşuează inevitabil forța, atunci cînd aceasta se eliberează de toate legăturile sociale, adică de toate regulile „represive“ care definesc umanitatea omului. Necesitatea acestei coborîri în frenezia animală ar fi putut, pare-se, să se manifeste în mod autonom, ca o consecință ineluctabilă şi cu totul omenească a greşelii lui Aias. Sofocle o pune totuşi pe seama Atenei : ea este cea care, la începutul tragediei, îşi bate joc de eroul delirant ; ea este cea care se face recunoscută (versurile 118-120) drept agentul suveran a cărui voință răzbunătoare se împlineşte.

Atena are, mai întîi, de încheiat o socoteală cu cel care a refuzat ajutorul pe care i-l oferea în luptă. Iată cuvintele lui Calchas :

Dar el de-acas' cînd o porni, în seamă nici
Că-a luat ăst sfat cuminte dat de taică-său :
„Copilul meu — i-a spus — să vrei să-nvingi prin lănci,
Dar cu-ajutorul zeilor să vrei să-nvingi !“
Dar el, măros, şi ca ieşit din minți, grăi :
„O ! tată, şi-un nemernic, sprijinit de zei,
Putea-va birui. Ci eu, eu mă fălesc
Că slava biruinții fi-va doar a mea !“
Trufaş vorbi ! Altdat', Athena-i dat-a ghes
Şi l-a stîrnit să-nturne brațu-i ucigaş
Potriva alor lui vrăjmaşi, dar el, fălos,
Din cale-afar', cu vorbe strașnice-a răspuns :
„Zeiță,-n luptă-ajută tu pe alți ahei !

Eu unde-oi fi, bătelișteа-napoi nu dă !"
Grăind trufaș, cum nici se cade unui om,
Zeiței furia-i aprinsu-i-a de tot. [1]

Aias n-a acceptat ajutorul oferit [2]. El a crezut că se ridică pînă acolo unde muritorii nu pot ajunge. Imaginea înălțimii excesive este prezentă în adverbul *hupsicompos* (versul 766), care exprimă tonul semeț, îngîmfarea zgomotoasă. În bătălie, nimeni nu trebuie să se creadă invulnerabil. Excesul lui Aias (prin care gîndurile sale „îl depășesc pe om") este de a nega rolul riscului și al întîmplării, — care este tocmai rolul intervenției divine. Ura Athenei, mînia ei *(mènis, orgè)* au așteptat ceasul potrivit. Însă acest ceas este cel în care zeița poate deopotrivă să-și realizeze răzbunarea împotriva lui Aias și să-și manifeste puterea protectoare asigurînd salvarea lui Ulise și a Atrizilor. Ea a intervenit în ultimul moment, atunci cînd Aias era deja „la poarta celor două căpetenii" [3]. Fără ea, aceștia ar fi căzut sub loviturile dușmanului lor.

Aias n-a acceptat intervenția divină sub înfățișarea ei de ajutor : iată-l condamnat să sufere înfățișarea sa persecutoare. Refuzată în rolul ei de auxiliar, Athena nu-și mai poate arăta decît chipul său de groază și puterea sa de pierzanie. Zeii jigniți au dreptul, pentru că sînt zei,

---

[1] Versurile 762-777.

[2] O lectură modernă a refuzului lui Aias e posibilă, dar cu prețul unei deformări considerabile : „În gestul care o alungă pe Athena, modernii ar vedea mai puțin un orgoliu vinovat, cît voința curajoasă de a înfrunta obstacolul, de a nu se sustrage, o încăpățînare de a acționa de unul singur, care este semnul oricărei vitejii. Ei n-ar găsi aici, fără îndoială, acea grijă pentru ceilalți, care caracterizează umanismul de astăzi, acea morală a solidarității care a pus dragostea de omenire în locul celei față de Dumnezeu, și care lipsește, în mod ciudat, din gîndirea antică. Dar ei ar aplauda un act care îi redă omului statura, care îi dă o valoare, o greutate, un sens" (Simone Fraisse, *Ajax ou l'honneur de l'homme, Esprit*, dec. 1963, p. 878-889).

[3] Versul 49.

la o răzbunare pe care muritorilor nu le este îngăduit s-o urmeze.

Athena îl duce la pierzare pe Aias, salvîndu-l însă pe Ulise. Începutul tragediei este o extraordinară scenă de vînătoare. Aias, în rătăcirea sa, crede că l-a capturat pe Ulise : însă, înăuntrul cortului său, cel pe care-l biciuiește și insultă este un animal. Adevăratul Ulise se află însă pe urmele lui Aias : el reușește să descifreze urmele ieșirii, nu pe cele ale întoarcerii, în care războinicul nebun își tîra prada animală : „Eu, val-vîrtej atunci, pe urmele-i m-arunc... / Ia uite-aici : văd pași ce parcă-s pașii lui, / Dar colo alți pași văd, că însumi nu mai știu / Ce să mai cred." [1]. Ulise, la rîndul său, este comparat cu o făptură animală ; zeița îi spune : „Ca un ogar spartan ce-și 'dulmecă vînat... De mult mă tot ațin să mi te-ajut a-i da de rost" [2]. În timp ce ochii lui Aias sînt întunecați, Ulise e condus către adevăr, el este aproape de găsirea adevăratei sale prăzi : va avea în curînd privilegiul de *a vedea*, fără a fi, în schimb, văzut. Athena a condus toată această vînătoare : ea este cea care și-a împins vînatul „în capcană" (versul 60) : joc crud, care culminează în îndemnul la rîs : Ulise e invitat de zeiță să guste „un rîs foarte dulce" [3].

Dubla putere a Athenei — de a pierde, de a salva — se săvîrșește esențialmente prin intermediul unei acțiuni ce afectează privirea și cunoașterea. Este de ajuns, pentru a ne convinge de acest lucru, să examinăm îndeaproape, în *prologos*, vocabulele revelatoare. Pe Ulise zeița îl învață (versul 13), îi arată (versul 66) ; ea îi ordonă să vadă (versurile 118 și 127) și să facă cunoscut : „Vreau să-ți arăt *(deixô)* răul lui vădit *(periphanè noson)*, pentru ca, după ce l-ai văzut, să-l vestești Aheilor" [4]. Spectacolul e fioros, dar este *vederea* directă a unei lecții capitale : „Puterea zeilor văzut-ai, Odiseu, / Ce mare e ?... Învață dar

---

[1] Versurile 31-33.
[2] Versurile 7-8 și versurile 36-37.
[3] Versul 79.
[4] Versurile 66-67 ; „Sminteala-i însuți vreau / S-o vezi și-aheilor să poți să povestești".

mînia zeilor nicicînd / Să n-o stîrnești, semețe vorbe despre ei / Rostind"[1]. Zeița exercită, pentru cel pe care îl ocrotește, o funcție *deictică*.

În schimb, celui pe care vrea să-l dezonoreze și distrugă, Athena îi rezervă toate tulburările vederii : ea i-a aruncat înaintea ochilor „năluci apăsătoare" (versurile 51-52) ; ea i-a abătut privirile (versul 69) și în felul acesta i-a deviat loviturile (versul 53) ; „împîclindu-i ochii" (versul 85), ea i se arată lui Aias, se declară aliata lui, îl hărțuiește cu întrebări, însă pentru a-l ațița să-și manifesteze delirul și a-l face să-și rostească nebunească încredințare că i-a doborît sau capturat pe dușmanii săi. O nouă manevră : ea îl îndeamnă să-l cruțe pe Ulise (adică pe animalul pe care l-a legat în picioare de un stîlp și pe care îl plesnește cu biciul). Aias se arată, încă o dată, neînduplecat : el nu acceptă cererea zeiței :

> În altele precum ți-i vrerea fac, dar lui
> Așa i-am fost sortit și-așa va ispăși[2].

Cuvinte în care orgoliul lui Aias *se descoperă* în modul cel mai excesiv (punînd în relief, prin contrast, compasiunea lui Ulise și simțul său privind limitele omenescului)[3].

Pentru cine încearcă să înțeleagă — adică pentru noi, spectatorii — Athena este cea care descoperă ; ea este cea care demonstrează[4]. În această privință, oricît ar fi de nepotrivită, din partea noastră, aluzia la imaginea simplificată ce face din Athena „zeița rațiunii", putem spune că intervenția sa apare ca fiind tocmai aceea a unei rațiuni superioare : căci rațiunea este cea care vrea ca legea universală să se dezvăluie, fie ea, această lege, chiar aceea care face inevitabil triumful smintelii într-o conștiință re-

---

[1] Versurile 127-128.
[2] Versurile 112-113.
[3] Versurile 121-126.
[4] Aspectul demonstrativ al prologului lui Aias a fost în mod remarcabil subliniat de Karl Reinhardt, în al său *Sophokles*, Frankfurt, ed. 3, 1947, p. 18 sq.

belă, legea care transformă revolta în nebunie, care preschimbă exagerarea morală a orgoliului în frenezie sîngeroasă. Cel dintîi exces nu era oare, pentru Aias, acela de a recurge la violența de unul singur ? Iar rătăcirea ucigașă nu e oare manifestarea finală a tot ceea ce revolta comporta deja, în mod implicit, ca inuman și bestial ? Athena determină epifania adevărului ultim al revoltei, prin transformarea ce alterează violența activă și o degradează în furie pasivă — în boală. Eroul plecase la vînătoare în beznă ; Athena îngroașă întunericul în jurul privirii sale, îl umple de viziuni înșelătoare. Ea este agentul unei împingeri la limită, în care vînătorul devine vînat.

Nebunia lui Aias provine dintr-o dublă cauză. În „cauza sa materială", ea este pe de-a-ntregul alcătuită din mînia *(cholos)* războinicului frustrat de onoarea pe care o revendica. Turbarea, furia, dorința de sînge erau deja prezente în inima lui Aias înainte ca el să fi fost cuprins de „boală". Aceasta se declară nu prin intervenția unei alte stări psihice, a unui adaos de energie distructivă, ci prin devierea care face ca loviturile mortale să cadă departe de ținta urmărită. Nebunia e dezvoltată prin adaosul unei furii naturale (al unui *pathos)* și al unei înșelătorii divine, — înșelătorie ce îndepărtează actul început de scopul său premeditat. Zeița nu face decît să abată energiile răzbunătoare, lăsîndu-le să se cheltuiască în întregime. A abate *(apeirgein, ectrepein)* este gestul important, termenul ce revine în mod insistent [1]. Între intenția dintîi a lui Aias și rezultatul asaltului său, Athena interpune fantasma, falsa recunoaștere, — și brațul lovește alături. Planul de răzbunare nu era decît excesiv ; el devine nebunie în momentul în care își ratează realizarea. Athena îi salvează pe Atrizi în ultimul moment : aceasta vrea să spună că ea intervine asupra părții finale a actului lui Aias, sortindu-l pervertirii teleologice, provocînd distanța

[1] Faptul a fost subliniat de Bernard M. W. Knox, în articolul său *The Ajax of Sophocles,* in *Sophocles, a Collection of Critical Essays,* ed. by Thomas Woodard (Prentice Hall, 1966), p. 34.

dintre finalitatea atinsă și finalitatea gîndită : pasivitatea, boala se insinuează, pentru eroul rătăcit, tocmai în această distanță. Iată cuvintele Athenei :

> Pe ochii buimăciți îi văluii năluci
> Și setea lui de sînge-atunci i-o amăgii.
> Îl năpustii apoi de-a dreptul în cirezi,
> Ce-aheii-avut-au prăzi și tot de-a valma stau...
> Prăpăd — o ! ce prăpăd — în jurù-i mai făcu.
> Sub brațu-i înciudat i se părea că pier
> Cei doi Atrizi și că de mîna lui cădeau,
> Pe rînd, toți capii oștilor înjunghiați.
> Cînd îl văzui sărit din minți, eu mai vîrtos
> Îi dat-am ghes și-n ițele smintelii-l prind.
> Isprava-i cînd sfîrși, el ferecat-a-n lanț
> Ce bruma-a mai scăpat din boi și din cirezi
> Îi duse-apoi în cort cum parc-ar fi mînat
> Ostași prinși în război, nu mîndri boi cornaci ;
> Acolo-i priponi cu lanțuri, fedeleș,
> Și vai ! ce-i chinui... [1]

În intervenția sa, Athena nu s-a mulțumit să stîrnească greșeala cu privire la obiect : ea l-a aținat și pe Aias, așa cum aținți un animal. Însă verbul folosit aici *(otrunein)* nu implică deloc efectul de neînlăturat, poprirea fără scăpare. Nu este decît o încurajare cu vorba. Într-un alt moment, în care prevala în el conștiința mîndră a propriei sale valori, Aias a știut să rămînă surd la aținarea Athenei, exprimată prin același verb *otrunein* [2]. S-o mai spunem o dată : furia purcede pe de-a-ntregul din *ethosul* lui Aias ; zeița nu trebuie decît să-i falsifice privirea, și acțiunea devine delirantă. Prin conjuncția unei cauzalități umane cu o cauzalitate divină, nebunia este mai puțin sursa cît rezultatul *pathosului deviat.*

Dacă ar trebui să traducem aceste constatări în limbajul descrierii lingvistice, am spune că înșelătoria Athenei

---

[1] Versurile 51-65.
[2] Versul 771.

ține de referentul discursului mîniei, în momentul în care eroul trece la fapte. Pe cei pe care dorește să-i atingă, pe cei pe care crede că-i atinge, Aias nu-i atinge ; furia lui se abate asupra unor făpturi neînsemnate și fără apărare. În lumea acțiunii, relația față de referent are, după cum se vede, urmări grave, o greșeală în privința lui cîntărește greu. Fără îndoială că tragedia ne dă o reprezentare „depragmatizată" — jucată — a furiei lui Aias ; nu numai că o transferă în teatru, dar nici n-o înfățișează în mod direct ; face din ea (prin gura lui Ulise, a Athenei, a Tecmesei) obiectul unei întreite povestiri *a posteriori*. Această reprezentare demonstrează totuși cu limpezime rolul fatal al decalajului dintre discursul lăuntric (a crede că lovești [1]) și actul efectiv. Tragedia are ca punct de plecare un impuls pasional făcut să eșueze de direcția greșită impusă actului care-i urmează. Dorința de ucidere s-a cheltuit în întregime, însă alături de ținta sa.

Pentru spiritul grec, decalajul față de țintă este dezastruos : este unul dintre aspectele esențiale ale nebuniei. În schimb, pentru mulți dintre contemporanii noștri, contează numai intensitatea energiei cheltuite, eficacitatea ei exterioară neavînd nici o însemnătate : nu mai există, în acest caz, nebunie [2]. Această indiferență față de opoziția dintre fantasmă și realitate, țintă ratată și țintă atinsă, se regăsește în ideea teoretică, frecvent sugerată astăzi, a unei literaturi ce nu se preocupă de raportul său față de referent, și care e liberă să se îmbine doar după apelurile pe care și le adresează sonoritățile verbale, semnificanții. O asemenea literatură se alcătuiește cît mai departe de

---

[1] Versul 43.

[2] Cînd Montaigne (*Eseuri*, I, IV) arată „cum sufletul își descarcă patimile asupra unor obiecte false, atunci cînd cele adevărate îi lipsesc", el acuză una dintre nebuniile noastre, dar în același timp o justifică : „...Sufletul în pasiunile sale se înșeală mai degrabă pe sine însuși, înjghebîndu-și un fals subiect și închipuit, chiar împotriva propriei lui credințe, decît să nu acționeze împotriva a ceva". Încă un pas, și apelul la obiectele substitutive este justificat prin nevoia psihică.

lumea actelor : ea n-ar putea fi nici activă prin ea însăşi, nici lămuritoare cu privire la problemele acţiunii.

Cititorul de astăzi nu va fi, fără îndoială, insensibil faţă de imaginea obiectului substitutiv şi a drumului oblic impus energiei pasionale. Această deflexiune nu se aseamănă oare cu aceea pe care Freud o numeşte deplasare *(Verschiebung)*, şi pe care o analizează ca pe unul dintre mecanismele visului ? Analogia nu poate fi totuşi susţinută. Deplasarea freudiană este în mare măsură opera cenzurii ; ea permite ca obiectul prim al dorinţei să fie trecut sub tăcere. Or, intervenţia Athenei, oricît este de deviatoare, nu e echivalentă cu intervenţia cenzurii : Aias n-a încetat niciodată să-i învinuiască în mod conştient pe Atrizi şi pe Ulise ; în schimb, el nu-şi dă seama că ucide nişte vite obişnuite. El se înşală nu în privinţa a ceea ce urăşte, ci cu privire la ceea ce atinge. Inconştient este deci aici obiectul substitutiv, şi nu obiectul vizat iniţial.

Cunoaşterea ucigaşă

Acţiunea Athenei nu se opreşte odată cu sfîrşitul delirului lui Aias. Apare lumina, umbra se retrage din ochii eroului : acesta se trezeşte la cunoaştere, înconjurat de mormanul de vite pe care le-a tăiat în bucăţi. Dezordinea nocturnă n-a fost decît un preludiu la o dimineaţă de luciditate deznădăjduită. Aias va trebui să contemple în stare de deplină conştiinţă isprava săvîrşită în sminteală. Şi-a revenit el oare în întregime ? Oracolul a declarat că „toată ziua asta" el va rămîne expus mîniei Athenei. Astfel, în acest al treilea moment al experienţei tragice a lui Aias — moment de clarviziune aparent completă — puterea duşmănoasă a zeiţei rămîne în mod ascuns prezentă. Cum se exprimă ea ? N-o vom mai vedea acţionînd în mod direct. Aias pare a fi singurul stăpîn al destinului său. Să ne întrebăm, atunci, dacă mînia divină nu dublează gesturile aparent autonome ale eroului, dacă ea nu

se disimulează în rigoarea reflexivă care conduce la condamnarea la moarte rostită împotriva lui însuși, și dacă ea nu continuă să acționeze în șiretenia perfectă pe care a urzit-o Aias : el reușește prea deplin să înșele grija soției sale și a marinarilor din Salamina (corul), și nimic nu-l va întoarce de la hotărîrea de a săvîrși, pe țărm, sinuciderea solitară.

Pentru Aias, cel de al treilea și ultimul moment, după *mînie* și *măcel*, este cel al *cunoașterii regăsite*.

Iată cuvintele Tecmesei :

> ...Aici, cînd se desmeticì și cînd
> Prăpădul și-l văzu, molîu și leșuit
> Se prăbuși pe ăle leșuri... Vai ! În cap
> Cu pumnii cum își da !... Cum părul și-l smulgea
> Cu unghiile lui și jalnic cum țipa !
> Rămase-o vreme-așa, întunecat și mut.
> Mă luă apoi cu groaznice amenințări
> Și-mi porunci să-i spun ce s-a-ntîmplat cu el.
> Atunci, netăinuindu-i chiar nimic din tot
> Ce știu, prieteni, îngrozită-i povestii
> De-a fir a păr isprăvile-i — cît le știam.
> Deodată se porni să geamă-ngrozitor,
> Cum dat nicicînd mi-a fost din gură-i să aud,
> Căci socotea că doar un firav și-un fricos
> Se poate-nvrednici de-atare văicăreli
> Și-ntotdeauna el durerea-și arăta
> Gemînd înăbușit... ca taurul mugind.
> Și-acum, răzbit de soarta-i grea, stă toropit,
> Și flămînzind și nebăut, trîntit pe jos,
> Chiar printre vitele ce paloșu-i jertfi.
> Mocnește-n el ceva, și vezi din plînsu-i și
> Din vorba lui că mistuie a săvîrși
> Un lucru rău... [1]

Ieșind din sminteală, eroul geme ca un taur : admirabil indiciu al coborîrii în animalitate, al transformării prin

[1] Versurile 307-327.

care eroul a devenit egalul victimelor sale, seamănul acțiunii lui delirante.

Îi rămîne acum cel mai rău dintre chinuri : să se trezească la conștiința rușinii, să trebuiască să susțină faptul împlinit. Pentru acest om care a trăit după preceptele imperioase ale codului onoarei războinice, aceste acte sînt o pată de neșters. El nu mai poate disimula nimic de acum înainte. Ieri, ura sa, planurile sale de ucidere erau încă ascunse ; astăzi, hălcile de vite vor denunța în plină lumină trădarea sa, furia sa nebunească, eșecul său. Aias își imaginează rîsul universal la care este acum expus : rîs jignitor înaintea dușmanului învins ; rîs înaintea celui care s-a exclus din rațiunea comună ; rîs ce interzice întoarcerea în comunitatea onoarei : semn al respingerii infamante. Iată cuvintele lui Aias :

> Cum ? Eu ? Viteaz, vînjos și războios,
> Pe niște vite doar, cari frică nu,
> Ci milă-ți fac, mă vitejit-am azi ?
> *Ajuns-am, vai,* de-ocară și *de rîs.* [1]
>
> O, Fiu al lui Laert, ce toate vezi,
> Hirșit în mîrșăvii, hapsîn ce ești,
> Scîrnav al oștii-ntregi, cum vei rînji
> Pe seamă-ne *și-ăi hohoti de rîs !* [2]

Într-adevăr, atunci cînd Aias crezuse că-l stăpînește pe Ulise, se dedase plăcerii unui rîs în hohote [3] (versul 303). Lucrul de care se teme acum este întoarcerea contra lui însuși a propriului său rîs de răzbunare satisfăcută. Frumos efect de ironie tragică : Aias se teme de rîsul lui Ulise, neștiind că Ulise a refuzat să rîdă de nebunia dușmanului său, chiar atunci cînd Athena îl îndemna la aceasta. Zeița, în momentul în care îi arăta protejatului său

---

[1] Versurile 364-367.

[2] Versurile 379-382 ; cf. și versul 454.

[3] Rîsul lui Aias, *Aiacis risus,* va deveni locuțiune proverbială, pentru a desemna triumful trecător al rătăcirii.

spectacolul eroului dement, declarase cu cruzime : „Să-ți rîzi de vrun vrăjmaș, ce rîs mai dulce-o fi ?“ [1] Dar ceea ce a învins, la Ulise, a fost întîi de toate spaima în fața insuportabilului, apoi vorbele de milă și umilință :

> Vrăjmaș îmi e, dar tot îl plîng — că-i chiar de plîns,
> Atît de mașteră îi fuse soarta lui !
> Și cînd la ea gîndesc, chiar soarta-mi parcă-mi văd.
> Căci ce sîntem cît viețuim pe-acest pămînt ?
> Doar umbre doar... și doar deșarte năluciri. [2]

Principalul dușman al lui Aias refuză satisfacția rîsului, e cuprins de compătimire : este pentru că recunoaște în groaznicul eveniment o lovitură a fatalității *(atè)* de care nimic nu-l apără nici pe el însuși. Cît despre Aias, în zadar știe el, în mod deslușit, că Athena l-a înșelat [3], răspunderea zeiței nu-l despovărează de propria-i răspundere. Faptul de a fi fost jucăria unei puteri superioare nu-l îndreptățește cu nimic să susțină că e nevinovat. Iată ceva care, fără îndoială, îl poate surprinde pe cititorul modern, obișnuit, cum este, să considere nebunia, chiar și nevroza, drept niște motive de achitare : de îndată ce o constrîngere alienantă se substituie voinței proprii a unui om, acesta nu ne mai pare răspunzător de actele sale. Starea morbidă este o deposedare, iar noi atribuim mecanismului cauzal — mecanism care face ca greșeala să-i fie *străină* individului — actele excesive ce încetează din acel moment să-i fie imputabile omului alienat. Această cale de dezvinovățire nu pare să existe pentru Sofocle și pentru personajele sale. Faptul că Oedip a împlinit cuvînt de cuvînt precizarea oracolului nu spală pata regelui paricid și incestuos. Faptul că Aias a fost orbit de Athena nu-l eliberează de dezonoare. Ceea ce contează este actul săvîrșit. De către cine ? Asupra cui ? De bună voie ? Acestea sînt singurele întrebări. Chiar dacă n-a acționat în de-

[1] Versul 79.
[2] Versurile 121-126.
[3] Versurile 401-403 și versurile 450-453.

plină cunoștință de cauză, individul nu este mai puțin marcat de actul său. Iată ce spune Tecmesa :

Acum în simțire-și
Venit-a, dar jalea-i mai mare cînd însuți
Văzut-ai cumplita-ți ispravă. [1]

Sofocle rămîne credincios concepției elementare care leagă acțiunea săvîrșită, gloria sau dezonoarea sa, de brațul care a executat-o în mod efectiv. Dacă orice acțiune extraordinară presupune o componentă supraomenească, eroul nu poate fi totuși considerat drept simpla jucărie a forțelor care-l conduc. Și oricît de însemnată este funcția de orientare a zeilor și a fatalității, eroul trebuie să-și asume personal ceea ce fatalitatea l-a constrîns să înfăptuiască. Una dintre sursele tragicului constă în necesitatea, pentru Aias, de a plăti singur pentru niște acte la care au participat două persoane, pentru niște ticăloșii a căror orientare aberantă i-a fost impusă, dar pe care le-a ajutat cu toată energia sa pasională. În isprăvile nocturne ale lui Aias, Athena era răspunzătoare de abaterea înșelătoare, nu de violența însăși, nu de furia sîngeroasă, nu de planul ucigaș, care sînt întru totul imputabile eroului. Astfel că acesta nu poate evita să se recunoască în ceea ce a săvîrșit fără să știe. Oricît de hotărîtoare a putut fi intervenția rătăcitoare a Athenei, singur Aias e cel care ieșise din cort și își începuse drumul : iar dacă se află, în zori, în fața unei grămezi de schelete, caricatură vrednică de rîs a planului său, nimic nu-i îngăduie să înlăture rușinea acestui fapt. Este punctul la care ajunge urma pașilor săi pe țărm. Desigur, el a fost deposedat pentru moment de dreapta vedere a ființelor (adică de rațiune), dar el a meritat să fie deposedat de ea. El este vinovat pentru că s-a expus alienării. Rușinea este de neșters : bărbatul orgolios, vînătorul crunt a găsit pe cineva mai bărbătos decît el în zeița fecioară care l-a urmărit și l-a hăituit în mrejele sale. Aias, după ce și-a venit în fire,

[1] Versurile 259-262.

știe ce-i datorează Athenei ; însă el știe și că, acuzînd-o pe zeiță, nu oprește rîsul care-l dezonorează :

> Dar ea, neîmblînzita fiică a lui Zeus,
> Zeița-ai cărei ochi — de-i vezi — te și-ngrozesc,
> Mă năuci-ntr-atît și mintea-mi rătăci,
> Că mîinile-mi mînjii, dînd iama în cirezi.
> Și-acum, că-n ciudă-mi ei scăpatu-mi-au din mîini,
> De mine-și rîd ! Cînd zeii vor să-ți facă rău,
> Putea-va și-un mișel scăpa unui viteaz. [1]

Se vede bine că, mai puțin decît de o greșeală, Aias se simte marcat de un eșec. Dacă ar fi vorba de o greșeală, o dezbatere ar fi fost posibilă, aruncînd asupra divinității răufăcătoare responsabilitatea primordială. Dar e vorba aici de o răzbunare ratată. Aias nu se poate elibera de eșecul său.

Intervenția Athenei a atins punctul sensibil : Aias nu trăia decît pentru gloria armelor : iată-l, prin brațul și sabia sa, acoperit de infamie, o infamie tot atît de strîns legată de persoana sa cît a putut să fie, mai înainte, onoarea luptei. Războinicul s-a transformat în măcelar. În loc să șteargă, cum dorea, umilința de a fi fost frustrat de armele lui Ahile, Aias s-a făcut de rîs : umilința e îndoită, ea e acum de neșters. Aias nu se poate privi fără o uimire îngrozită. Cum a putut el deveni, în interval de o noapte, atît de diferit de ceea ce credea că este ? Ce fel de om nou este el de acum înainte ? Mai înainte, era omul puternic care nu-și pune întrebări și care nu pune nimic sub semnul întrebării : un soldat care-și face datoria, care înfruntă cu cinste tumultul bătăliei. Iată-l că începe să gîndească : semn rău. Se crede dezonorat. „Aias face ceea ce n-a făcut niciodată mai înainte", scrie Kurt von Fritz, „el își pune întrebări". [2]

---

[1] Versurile 450-456.

[2] Kurt von Fritz, *Zur Interpretation des Aias*, in *Antike un Moderne Tragödie*, Berlin, De Gruyter, 1962, p. 249.

„Acum, ce-i de făcut ?“ [1] Aias nu poate să rămînă imobil și inactiv. El se vede expus urii implacabile a oamenilor și zeilor (versurile 457-458). El i-a ridicat împotriva sa pe vechii săi aliați, Grecii, și e urît în continuare de vechii săi dușmani, Troienii. A pierdut orice alianță și orice sprijin. Faptul de a supraviețui într-un fel de moarte vie, în lipsa de acțiune resemnată sau revoltată, nu e de conceput pentru el : nu el e acela care ar aștepta pe o grămadă de gunoi sfîrșitul nenorocirilor sale și al mîniei divine. Pe acest țărm troian domnește legea lui *a face :* fiecărei situații trebuie să-i răspundă actele potrivite. *Ce-i de făcut ?* Aias explorează metodic ieșirile oferite acțiunii, păstrîndu-și totodată nezdruncinate principiile încăpățînate de onoare și ură. Conform acelor valori, nu există ieșire ; nu există acțiune care să nu-i compromită onoarea sau care să nu-l oblige să-și sacrifice pizma. Meditația lui Aias, condusă cu sînge rece și dominată de urgența acțiunii eroice, este nu numai explorarea unui viitor inacceptabil, ci și schița spațiului tragic și constatarea închiderii sale. Pe țărmul unde asediatorii și-au așezat tabăra, cortul războinicului revoltat, plin de animalele măcelărite, este marcat de semnul excluderii și al rușinii. În depărtare se înalță cetatea dușmană, a cărei capturare este scopul comun al grecilor. Are Aias vreun motiv de a continua lupta ? Plecînd singur la asalt (ar putea s-o facă, într-atît de mare îi e puterea), el ar servi cauza celor pe care îi detestă. Să plece pe mare ? Să se întoarcă la Salamina ? Trebuie atunci să înfrunte privirea bătrînilor părinți : insuportabilă este ideea de a aduce dezonoare căminului, în locul gloriei așteptate. Dacă Troia închipuie un viitor refuzat, Salamina și figura tatălui reprezintă o imagine a trecutului, ce neagă de acum înainte orice primire și nu poate oferi un refugiu :

Egeea s-o străbat și să mă-ntorc acas' ?
Să las acest liman ? Să părăsesc pe-Atrizi ?
Telàmon, tatăl meu, cu ce obraz să viu

[1] Versul 457.

În fața ta ? Cum s-o uita la fiul lui,
Întors acas' fără cununa de viteaz
Ce-ntotdeauna-mpodobit-a fruntea lui ?
Nu ! Gîndul ăsta nu-l îndur !... [1]

Figura lui Telamon, care primește aici o considerabilă importanță, vine să ne reamintească faptul că exigența arhaică a gloriei se leagă strîns de antecedentul patern. Culmea durerii este, pentru Aias, de a culege disprețul tocmai pe meleagurile unde tatăl său s-a acoperit de glorie : este de a se fi sustras de la datoria perpetuării meritului. Din acest moment, cum să mai ai dreptul de a trăi ?

Și cînd gîndesc că tatăl meu s-a-ntors
Cîndva din Troia-n țara lui, slăvit, purtînd
Cununi de biruințî pe fruntea-i de viteaz,
Iar eu... eu, fiul lui, ce-s tot așa viteaz
Și săvîrșind eu însumi mari isprăvi pe-acest
Meleag troian, sfîrșesc hulit de-aheii toți ! [2]

Palatul familial, simbol al permanenței, nu-l mai poate primi pe cel care, în lanțul generațiilor, a rupt continuitatea onoarei. Figura neatinsă a tatălui interzice fiului dezonorat întoarcerea la cămin : fiul s-a alungat el însuși, iar această încălcare a jurămîntului nu poate fi ștearsă decît prin moarte. Numai moartea prin proprie voință poate, într-adevăr, să restabilească continuitatea vitejiei și cinstei. Iată cuvintele lui Aias :

Ci m-oi trudi, prin fapte vrednice de el,
S-arăt acum și tatii-mpovărat de ani
Că fiul său și vitejia-i moștenì ! [3]
Un om ales, cu cinste cade-se-a trăi,
Cu cinste a muri... ce-aveam de spus, am spus ! [4]

[1] Versurile 462-466.
[2] Versurile 434-440.
[3] Versurile 470-473.
[4] Versurile 479-480.

Sinuciderea va sutura rana provocată tradiției familiale. Din acel moment, hotărîrea lui Aias e luată, și el nu va căuta decît să-și execute planul.

Rolul tatălui, contribuția sa la sinuciderea fiului sînt puse aici în plină lumină — în contextul unei civilizații războinice în care perenitatea renumelui familial contează mai mult decît toate avuțiile materiale ; Teucros, fratele după tată al lui Aias, se teme și el de întoarcerea la Salamina și completează portretul tatălui : „El, care nici cînd soarta îi surîs-a fruntea-i n-a știut a descreți... ăl bătrîn acrit de ani și certăreț“ [1]. Cîte sinucideri nu sînt dominate de amintirea sau de fantasma unui tată care n-a surîs niciodată ! Sofocle lovește cu precizie și, încă o dată, propune o paradigmă. Psihanaliza nu poate spune mai mult decît spune dramaturgul. Dimpotrivă, atunci cînd Freud construiește noțiunea de supra-eu (instanță parentală interiorizată, instanță morală culpabilizantă), teoria psihanalitică nu are alt efect decît acela de a reaminti, din adîncul uitării, ceea ce este rostit limpede de către textul lui Sofocle. Conceptul de supra-eu (și cel de ideal al eului) va servi la a semnala prezența implicită, nemărturisită, a autorității paterne, în anumite mecanisme de constrîngere lăuntrică și de autopedepsire. Este oare necesar să se recurgă la aceste concepte, atunci cînd însăși această autoritate paternă este în mod explicit invocată și dezvăluită în plină evidență ? Situația dezvoltată în piesa lui Sofocle este *modelul descoperit* din care conceptul psihologic se inspiră pentru a decripta niște comportamente ascunse. Este perfect inutil să i se atribuie lui Aias un supra-eu : ar însemna să răsfrîngi un concept asupra modelului care a contribuit la constituirea lui. Operație ilogică. Cu alte cuvinte : supra-eul poate fi mai bine înțeles dacă pornim de la Aias ; însă a-l interpreta pe Aias prin supra-eu este cel puțin o tautologie. E de ajuns să citești textul lui Sofocle, fără să-i mai adaugi motivații inconștiente...

[1] Versurile 1010-1011 și 1017-1018.

Ar fi absurd ca revolta lui Aias împotriva căpeteniilor grecești să fie interpretată ca substitut simbolic al unei revolte contra tatălui. Insurecția contra Atrizilor este, dimpotrivă, un act comandat de către tată. În mod deschis, spusele lui Aias ne angajează să credem acest lucru : perfecțiunea glorioasă cerută de Telamon n-a fost străină de rănirea adusă mîndriei sale, resimțită cu prilejul atribuirii armelor, cînd Ulise a fost pe nedrept avantajat. În spatele mîniei lui Aias împotriva Atrizilor și a lui Ulise se presimte mînia lui Telamon contra fiului nedemn, ce se va întoarce lipsit de glorie și fără răsplată. Nimic din comportamentul sofocleanului Aias nu ne obligă să facem apel la ideea de inconștient. Nici o lacună, în înlănțuirea motivărilor, nu ne invită să căutăm vreun resort secret : este deci zadarnică încercarea de a explica alegerea ucigașă a lui Aias altfel decît o explică el însuși. Orice adaos de psihologie cauzală este aici deplasat. Se poate cere, cel mult, limbajului psihologiei contemporane să caracterizeze, după codul său propriu, comportamentul lui Aias : va fi vorba atunci nu de o explicație cauzală, ci de o calificare avînd valoare de epitet modern aplicat unui comportament vechi. Și ce se va spune ? Că Aias reprezintă faza post-oedipiană de identificare cu tatăl, în ceea ce această identificare are mai excesiv, mai puțin compatibil cu deplina autonomie a eului ; se va mai spune că, în ambiția de a nu-și pierde meritul, în străduința de a egala gloria paternă, există poate și o dorință de a-l depăși și îndepărta pe tată, — rest de rivalitate oedipiană inseparabilă de supunerea față de modelul patern. Fiul se jertfește pentru a satisface tirania narcisică a tatălui : este un mod paradoxal de a merge mai departe decît el, de a-l învinge. (Dar ne angajăm repede în niște ipoteze tot atît de puțin verificabile cît de puțin refutabile).

Aias se întoarce spre lumea întunericului, pe care abia a părăsit-o. Este singurul spațiu în care mai poate fi primit. Demersul său l-a făcut să pătrundă în beznele nocturne, apoi în cele ale nebuniei ; sub lumina zilei,

după ce și-a recăpătat vederea, însă știindu-se în schimb privit, el se știe expus rîsului ; el merge în întîmpinarea tenebrelor morții — ca și cum ar încerca să regăsească extazul pe care l-a gustat în noapte, în toiul delirului, atunci cînd zeița îl făcea să rătăcească : „O ! Noapte-adîncă ! Beznă, tu, ce-mi fi-vei luminos lăcaș, ca oaspe-n veci primește-mă, primește-mă ! Căci vrednic nu-s spre zei nici ochii să-mi înalț, și nici s-aștept, nici de la zei, nici de la oameni trecători, pe-acest pămînt vreun ajutor !“ [1] Cel care, în întunericul omorului, fusese un om orbit, se îndreaptă acum cu toată seninătatea către împărăția umbrelor. El știe de-acum să salute lumina funebră spre care s-a hotărît să meargă. A ajuns la o cunoaștere a morții. La trezirea din nebunie, eroul a luat, față de lume, o distanță neobișnuită. După ce s-a exclus prin revoltă, după ce a fost despărțit și mai mult prin delir, el intră într-o ultimă luciditate, care îi îngăduie să vadă lumea din exterior. El o contemplă și o gîndește din afară, ca un străin, cu aparența celei mai calme detașări. Nu mai este decît martorul aproape anonim al alternanțelor fatale :

> Putea-va timpu-n mersu-i cel făr' de sfîrșit
> Dezvălui ce fuse-ascuns și-ascunde tot
> Ce-n văzul tuturor a fost !
> [...] Și iarna cu viforniță de nea
> S-a dus, cînd vara a sosit cu rod bogat ;
> Și bezna nopților s-a risipit cînd, trași
> De albii telegari, ai zilei zori se-aprind ;
> Se domolește-al mării val, mînios vuind,
> Cînd vîntul aprig a căzut ; și somnu-a tot
> Stăpînitor dezleagă uneori pe om ! [2]

Aias recunoaște lipsa universală de permenență, schimbarea inevitabilă ; el, care considera că valoarea sa e inal-

[1] Versurile 394-400. Despre opoziția dintre lumină și întuneric, cf. H. Musurillo, *The Light and the Darkness, Studies in the dramatic Poetry of Sophocles*, Leyde, 1967, îndeosebi p. 9-27.

[2] Versurile 646-647 și 670-676.

terabilă, a învățat pe spinarea sa un adevăr pe care Athena îl proclama la sfîrșitul prologului : „O zi-i deajuns pentru-a-nălța sau nărui măririle-omenești“ [1].

Însă această fragilitate, această mutabilitate a tuturor lucrurilor, este oare de ajuns s-o discernem cu limpezime pentru a o accepta ? A renunțat oare Aias la permanența glorioasă, la continuitatea onoarei familiale ? Cîtuși de puțin. Sfîșierea tragică este tocmai ceea ce rezultă din cunoașterea nouă și din imposibilitatea de a renunța la exigența veche. Sfîșiere pe care doar moartea o poate depăși. Faptul de a muri va însemna în același timp cedarea în fața legii schimbării și păstrarea intactă a continuității familiale a curajului. De îndată ce această ieșire a fost aleasă, rugămintea umilă a soției, prezența nevinovată a copilului rămîn fără efect. Mînia lui Telamon — vocea care solicită imutabilitatea — înarmează hotărîrea ucigașă.

Aias știe de acum înainte că fericirea e legată de necunoaștere, de neștiință, de tot ceea ce a părăsit el însuși de puțină vreme. Aias îi vorbește fiului său :

> O ! ce-aș rîvni
> Să fiu ca tine-acum! Căci tu cît sufăr eu
> Nici poți să simți... Al vieții farmec doar atunci
> Îl guști cît încă mintea nu-ți frămînți, dar cînd
> Îți fi-va dat să rîzi, și plînsu-ți va fi dat ! [2]

Pentru Aias, cunoașterea este echivalentă cu o nouă și definitivă *ieșire,* ieșire în plină lumină de data aceasta, sub soare, dar care gîndește moartea ca fiind scopul său iminent, și care se poate întoarce spre viața trecută pentru a o contempla cu începere de la un sfîrșit deja acceptat.

Nu numai pentru a se despărți în mod patetic de fiul său Eurysakes a poruncit Aias să-i fie adus : ci mai ales

[1] Versurile 131-132.
[2] Versurile 552-555.

pentru a-i încredința sarcina de a perpetua vitejia familială ; să recitim aceste versuri :

> Și-atunci vrăjmașilor s-arăți că vrednic ești
> De tatăl tău !
> ...Evrysakes, tu, fiul meu, să ții ăst scut
> De nepătruns, ce-i căptușit cu șapte piei,
> Să-l porți la braț încopciat... [1]

Dăruirea scutului este, cum am văzut, un legat emblematic : Eurysakes va stăpîni arma binefăcătoare, în timp ce Aias „va îngropa împreună cu el" sabia malefică. Astfel, cu logica cea mai riguroasă, Aias asigură continuarea unei glorii războinice pe care rătăcirea sa a întrerupt-o pentru moment : transmiterea scutului legendar copilului care-i poartă deja numele repară breșa făcută onoarei neamului. Copilul este acela care (călăuzit de Teucros) va reveni la căminul strămoșului. Aias poate, din acest moment, să dispară fără părere de rău.

Cu siguranță, prin cuvinte ambigue, Aias va dejuca vigilența celor ce vor să-l rețină. „Discursul înșelător" [2] al lui Aias s-a bucurat de ample comentarii. Acestea s-au înmulțit de la epoca romantică încoace, cînd ceea ce părea important era de a discerne starea subiectivă a eroului : unii au văzut în el indiciul unei scurte remisiuni a „bolii" sale, alții au văzut o șiretenie nedemnă de un suflet mare etc. Însă esențialul nu este, probabil, înțelegerea acestei tirade în funcție de ipotetica stare de

[1] Versurile 556-557 și versurile 574-576.

[2] Versurile 646-692. Despre discuțiile pe care acest discurs le-a suscitat, vezi K. von Fritz, *op. cit.* Discuția începe cu lucrările lui G. Welker *(Ueber den Aias des Sophokles, Rheinisches Museum,* 1829, reluat în *Kleine Schriften,* II, 1845, p. 264 *sq.)* și ale lui Connop Thirlwall *(On the Irony of Sophokles, The Philological Museum,* II, 1833, p. 483-536). Se va consulta Ernst Behler, *Klassische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. A se vedea și R. Dreyfus (Pléiade), p. 1227-1228.

spirit a celui care o rostește. Trebuie să-i măsurăm în mod strict intenția după efectul ei, iar efectul ei este discernabil la nivelul destinatarului. Dacă discursul este „cu două înțelesuri", e pentru că destinatarul este, în mod evident, el însuși dublu: pe de o parte, personajele cărora li se adresează Aias : Tecmesa, marinarii, a căror vedere e mărginită și al căror spirit se lasă captivat de un înțeles imediat; pe de altă parte, spectatorul, care știe ce se va întîmpla, și care înțelege sensul complet. Cuvintele lui Aias pot da naștere unei neînțelegeri, însă spectatorul se ridică deasupra neînțelegerii. Aias se oprește la timp pentru a nu fi înțeles de cei din preajma sa ; el spune destul pentru ca să știm ce va face : „Mă duc... și m-oi lăia de spurcăciuni... și-acolo-oi îngropa... ăst paloș blestemat... de-acum mai bine-o fi !... Soția mea, te du înuntru-n cort și roagă-te mereu la zei să-mi împlinească dorul inimii... Și-acum mă duc unde-s dator s-ajung... Afla-veți în curînd că-n suferințe azi scăparea mi-o găsii !" [1] Corul salută „noua zilei curată lumină", în timp ce Aias s-a întors, de fapt, spre noaptea infernală, știind că rana sa nu poate fi vindecată decît prin sabie. Corul a înțeles, conform valorilor umane obișnuite, *mai binele,* vindecarea anunțată de Aias, în timp ce acesta conferă acestor termeni sensul lor eroic. Corul crede că sabia va fi îngropată în întregime ; nu ghicește că ea nu va fi decît înfiptă în pămînt, pînă la gardă...

Aias a putut dejuca orice supraveghere. El e singur, pe țărmul de unde nu se va mai întoarce :

O ! fier ucigător ce-n glie-mi stai înfipt !
Aici, pe loc, tu moartea-mi poți să-mi dai ! O ! dar
Aducător de rău ce-mi fost-a dăruit
De Hector, el, cel dintre toți ce-mi sînt vrăjmași

[1] Un articol recent de Martin Sicherl *(Hermes,* XCVIII, 1970, p. 14-37, *Die Tragik des Aias)* interpretează sinuciderea lui Aias ca act sacrificial prin care eroul se purifică. Discursul lui Aias nu e mincinos atunci cînd anunță voința sa de a se supune. Corul, însă, nu înțelege și crede într-un deznodămînt fericit.

Mi-i mai vrăjmaș și hîd ca toți !... Aci-n pămînt
Hain, în țărna Troii-l împlîntai și-atît
La piatră-i trasu-i-am tăișu-i, că-ar putea
Pe loc, pe loc, să-mi deie moartea ce-mi rîvnesc.
Găteala morții eu făcutu-o-am de-ajuns ! [1]

Sabia lui Hector, solul troian, piatra, — totul primește, în vorbele lui Aias, o valoare de agresivitate superlativă, de ostilitate exasperată.

Cuvintele de rămas-bun ale lui Aias sînt admirabile. Sînt vorbele unui om care contemplă în jurul lui lumea care a fost a sa, dar care nu-și mai află în ea propriul său loc. Pentru ca această lume să rămînă aceea a onoarei războinice, trebuie să piară un luptător dezonorat de un măcel grotesc. Moartea voluntară șterge o discordanță insuportabilă, restabilește armonia în universul onoarei. Înainte de a se despărți de lumina zilei și a privelиștilor pămîntene (Salamina și cîmpiile troiene, pămîntul natal și cîmpul de luptă), Aias se adresează zeilor. Nu divinităților care ar mai putea să-l salveze : nu mai există salvare. El se adresează zeilor ce vor avea grijă de soarta lui postumă : Zeus, Hermes, „călăuza subpămînteană". Invocă însă și Eriniile și cheamă mînia lor asupra Atrizilor. Căci moare neîmpăcat : ura lui rezistă la legea schimbării ; n-a făcut pace cu dușmanii săi : dorește, dimpotrivă, ca trupul său mort să le fie fatal. El cheamă dezastrul asupra armatei întregi. La fel cu atîția sinucigași egocentrici, el dorește ca moartea sa să atragă după sine pieirea celor pe care îi urăște. [2]

Ultimul moment al lui Aias, înainte de brusca intrare în moarte, este o privire asupra „razei zilei ce stră-

[1] Versurile 815-823.

[2] Cf. Marie Delcourt, *Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne, Revue de l'histoire des religions*, LX, 119, 1939, p. 154-171. A se vedea și C. James. „Whether 'this nobler"... Some thoughts on the fate of Sophokles' Ajax an Euripides' Herakles, with special reference to the question of suicide", *Pegasus*, 12, 1969, p. 10-20.

luci“ [1]... Este un moment de supremă luciditate, dar în care eroul se desparte în mod superb de lumină. Această luciditate — care a știut să-și pregătească atît de bine propria pieire — este, oare, cu totul fără umbră ? Să ne reamintim că, după spusele oracolului, mînia Athenei rămîne activă în toată această zi.

Lucrarea violenței excesive, începută ca o agresiune împotriva căpeteniilor insolente, se încheie întorcîndu-se contra sa însăși. Aventura forței e dublată de o aventură a cunoașterii. Totul a început prin mînie și dorința de răzbunare, adică printr-o clarviziune limitată. Apoi mintea lui Aias se întunecă în starea de furie. Intervenția zeiței determină o greșeală mai mare decît orbirea și, poate, mai rea decît nălucirea. Singurul termen francez care se potrivește este un neologism, „dévoyance“ : proiectarea imaginii detestate asupra unor ființe nevinovate sau neînsemnate, ridicate la rangul de victime substitutive, spre cea mai mare confuzie a eroului în momentul trezirii. Căci trezirea survine în mod inevitabil, moment de cunoaștere lărgită, pe fondul morții viitoare. Așa este, în această piesă, *anagorisis*-ul : eroul se recunoaște pe sine însuși în actele pe care tocmai le-a săvîrșit, descoperă puterea zeilor, lipsa de durată a lumii. Această revelație, această recunoaștere sînt inseparabile, pare-se, de mișcarea care transformă în sinucidere impulsul ucigaș îndreptat la început contra căpeteniilor ahee. Această dublă transformare nu s-ar fi produs fără prezența Athenei, de care întreprinderea lui Aias a ajuns să se izbească și să devieze. Athena impune abaterea irezistibilă care produce în mod succesiv degradarea bestială, rușinea, cunoașterea amplificată și moartea. Atingînd străfundurile rușinii și ajungînd apoi pe culmea îndurerată a cunoașterii, destinul lui Aias s-a accelerat și parcă s-a epuizat [2] :

[1] Versul 856.

[2] Acest progres al cunoașterii a fost foarte bine indicat de Ivan M. Linforth, „Three scenes in Sophokles' «Ajax»“, *University of California Studies in Classical Philology*, vol. 15, 1954, nr. 1, p. 20.

el a cunoscut tot ce era de cunoscut despre condiția umană, destinul său e împlinit, nu mai are decît să se încheie. Între violența răzbunătoare a uciderii și violența autopunitivă a sinuciderii, episodul intermediar al nebuniei, deriva delirului vor fi jucat un rol hotărîtor : singulară funcție mediatoare, care, dublînd obscuritatea, pregătește triumful unei lumini, și ea dublată. Aceasta pare a-și avea focarele ultime deopotrivă în lumina solară a dimineții și în vîrful ascuțit al sabiei. Sabia, în același timp neagră și sclipitoare, în același timp înfiptă și înălțată în lumină, este drumul îngust ce conduce către lăcașul subpămîntean, spre Erebul nocturn în care Aias își vede, de acum înainte, lumina. În însăși substanța ei, sabia este cu două înțelesuri, așa cum este „cu două tăișuri" [1].

Disputa pentru mormînt

Înainte de noaptea tragică, energia lui Aias s-a cheltuit mereu în interiorul cadrului nobilimii militare, în ritualul luptei, al gloriei și al recompenselor. Nedreptatea Atrizilor a fost pentru el mai mult decît o jignire : a însemnat renegarea valorilor fundamentale ale castei sale. Aias a devenit trădător pentru a restabili ceea ce el considera a fi nu numai dreptul *său,* ci *dreptul.* După ce a înaintat atît de departe în violență, dincolo de orice limite, el nu mai poate fi reintegrat. În universul în care locuia, nu mai există loc pentru el. Ieșind din viață, el îi pedepsește pe Atrizi, restaurează ordinea pe care revolta lui a compromis-o, și mai ales salvgardează continuitatea renumelui familial, al cărui simbol mereu de veghe este, de departe, figura tatălui. Sinuciderea este în același timp confirmarea normelor stricte pe care Aias n-a încetat să

[1] Versul 286.

le respecte, şi exilul definitiv în care, cerînd distrugerea Grecilor, el se distanţează cît mai departe de orice ordine.

Dar un asemenea exces, o astfel de singurătate n-ar fi putut fi tolerată de spectatorul atenian, dacă piesa s-ar fi încheiat cu sinuciderea lui Aias. Lunga dezbatere dintre supravieţuitori — Teucros înfruntîndu-l pe Menelaos şi Agamemnon, apoi Ulise intervenind ca arbitru — va privi mormîntul lui Aias : va fi el oare, ca rebel, aruncat la gunoi, sau va primi onorurile funebre ? Lucrul de care se teme Teucros este tot rîsul şi disprețul duşmanilor triumfători : îndeplinirea ritualului va însemna ferirea cadavrului de jignire... Conflictul, ca în *Antigona*, îi opune, pe de o parte, pe cei pentru care dreptatea cea mai înaltă înseamnă a îndeplini ritualul prescris de cucernicia familială, şi, pe de altă parte, pe cei care (nu, desigur, fără un anume anacronism pe acest ţărm troian) vor să facă respectată ordinea şi subordonarea în Stat. După spusele căpeteniilor, cadavrul celui revoltat trebuie să sufere o pedeapsă exemplară, dacă se voieşte să se prevină cel mai rău dintre relele ce pot ameninţa cetatea: disprețuirea autorităţii. Ulise pledează împotriva Atrizilor, în numele nestatorniciei omeneşti; el ştie ceea ce Aias n-a ştiut să vadă la timp : că între mîinile zeilor, orice om poate să greşească şi să-şi trădeze cea mai statornică valoare ; că nici o durată nu este asigurată în vieţile noastre, deci în Stat : „Acolo merge-voi şi eu cîndva“ [1]. Cînd un viteaz a murit, trebuie să prevaleze doar „legile zeilor“, o justiţie întemeiată pe milă şi nu pe rigoarea poruncii.

Agamemnon se retrage, urmat în curînd de Ulise : e pentru a lăsa familia şi pe salaminieni să îndeplinească singuri ritualul îngropăciunii ; imperativul Statului dispare pentru moment, pentru a lăsa loc raportului funda-

[1] Versul 1365.

mental dintre individ, familie și zei. Rugămintea umilă a soției și a copilului a obținut cîștig de cauză...

Miza era capitală. Numai o estetică exclusiv atentă la pătimirea eroului poate declara slabă [1] partea care, începînd cu al patrulea stasimon, se încheie cu un exod în care „groapa săpată" îi este acordată sinucigașului. Prin ceremonial, grupul familial readuce ordinea. O spărtură e reparată. Lîngă rămășițele pămîntești ale celui mort, apa și focul își vor îndeplini funcția sacră : universul regăsește un înțeles. Înmormîntarea îl va lega din nou de comunitate pe cel care se despărțise orgolios de ea. [2]

Căci, prevenind lupta pe moarte dintre Teucros și Atrizi, Ulise a adus, în cele din urmă, un serviciu Statului. În mila, în omenia lui Ulise, cum să nu discernem glasul șiret al comunității (al culturii) care nu se lasă pînă ce nu-i reprimește în sînul ei tocmai pe cei care o sfidaseră ? Tragedia se sfîrșește prin împăcarea lui Aias cu Grecii, împotriva voinței celui mort : ea celebrează exagerarea lui vinovată și, înălțîndu-i un monument de cuvinte, îl readuce în cetate (o altă cetate : Atena) pe cel ce ieșise fără gînd de întoarcere.

---

[1] Este judecata lui Paul Masqueray (în tomul I al ediției sale din Sofocle, Les Belles Lettres, 1922, p. 10) : el invocă în sprijinul acestei păreri o scholie veche. Corneille însuși considera că acțiunea se încheia cu moartea lui Aias ; „Așa cum e nevoie ca acțiunea să fie completă, trebuie, de asemenea, să nu se adauge nimic dincolo de ea, pentru că atunci cînd efectul a avut loc, ascultătorul nu mai dorește nimic și se plictisește de tot ce mai rămîne [...]. Nu știu cum a fost primită de atenieni contestația lui Menelaos și a lui Teucros pentru mormîntul lui Aias, pe care Sofocle îl face să moară în actul al patrulea ; dar știu prea bine că în vremea noastră disputa aceluiași Aias cu Ulise pentru armele lui Ahile după moartea sa a obosit grozav urechile..." *Théâtre complet de Corneille*, Pléiade, Paris, 1950, t. I, „Discours du poème dramatique", p. 16.

[2] J. C. Kamerbeek insistă pe drept cuvînt asupra faptului că înmormîntarea lui Aias marchează eroizarea sa („Individu et norme dans Sophocle", în *Le théâtre tragique*, Paris, C.N.R.S., 1962, p. 35).

Efectul umorii negre

Negru este sîngele ce curge din nările și din coasta lui Aias [1]. A vrut oare Sofocle să dea de înțeles că delirul lui Aias, apoi descurajarea lui, sînt dintre cele însoțite de un exces de umoare neagră? Întrebarea nu poate primi un răspuns sigur. Nu e, în schimb, nici o îndoială în privința interpretării ce-i va fi dată un secol mai tîrziu. În *Problemata* lui Aristotel [2], destinul lui Aias își află explicația în excesul de umoare neagră, la fel cu boala lui Herakles și a lui Bellerophon. Cei trei eroi excelează, în grade diferite, prin curaj, trec prin furie, apoi prin descurajarea care-i duce la moarte. Voința zeilor și a sorții, așa cum o enunța mitul, nu mai are valoare pentru cel ce consideră aberațiile comportamentului sub unghiul cauzelor naturale. Melancolia, umoarea neagră, își exercită constrîngerea în calitatea ei de agent fizic. Această substanță poate intra în efervescență, însă căldura produsă în felul acesta face repede loc frigului. În comportamentul melancolicului, această variabilitate se exprimă prin alternanța furiei și a descurajării, a agitației și a tristeții. Ceea ce îl atîță și rătăcește nu mai este mînia zeului jignit, ci legea trupului. Delirul lui Aias nu mai este decît un caz de dyscrazie melancolică în care mînia, rătăcirea, apoi deznădejdea sinucigașă se înlănțuie conform așteptării științei medicale. Datul fundamental rămîne, desigur, caracterul eroului, însă în *ethosul* astfel conceput, contribuția atitudinii alese devine secundară în raport cu cea a necesității fizice. Nu numai că eroul nu e răspunzător de constituția sa melancolică, dar această constituție poate fi invocată pentru a-l descărca de răspunderea morală a pasiunilor și hotărîrilor sale. Cu alte cuvinte, Aias nu mai este un erou tragic: e un bolnav. De aceea, el nu întîrzie să devină

[1] Versurile 918 și 1412-1413.

[2] XXX, 1. Asupra acestui subiect se va consulta H. Flashar, *Melancholie und Melancholiker in der medizinischen Theorie der Antike*, Berlin, 1966.

prototipul nebunului. Horațiu, în satira despre nebunia universală [1], recurge la exemplul lui Aias bolnav măcelărind cirezile, și demonstrează în felul acesta nebunia și mai mare a lui Agamemnon, care-și jertfește fiica. Lucian, în *Istoria adevărată*, acostînd pe insula preafericiților, asistă la judecarea lui Aias de către Radamante : „Era vorba să se știe dacă trebuia îngăduit în tovărășia eroilor ori să fie înlăturat din ea. Era acuzat că a devenit nebun furios și că s-a sinucis. La urmă, după lungi dezbateri, Radamante rosti că, pentru moment, va fi dat pe mîna lui Hippocrate, doctorul din Cos, care-i va da să bea spînz, și că mai tîrziu, cînd își va fi recăpătat rațiunea, va fi îngăduit la ospăț" [2].

Dacă alterările conștiinței trebuie înțelese ca pornind de la o dezordine materială — survenind în umori sau în străfundurile trupului — la fel vor sta lucrurile pentru toți eroii tragici a căror violență paroxistică se înșeală asupra obiectului său : Herakles [3] ucigîndu-și soția și copiii, Agave sfîșiindu-l pe Pentheu, nu mai sînt rătăciți de Lyssa ori de Dionysos, ci de umoarea neagră (după conceptele antice), de psihoză, isterie sau epilepsie (după nomenclatura modernă).

Mitul își desfășoară lanțul narativ în spațiul lumii : el își înscrie discursul într-o serie de gesturi care se succed, în relație de exterioritate unele față de altele. Astfel, mitul ne poate apărea ca tipul de povestire care leagă cea mai mare exterioritate cu cel mai înalt grad de semnificație : el nu are nevoie, pentru aceasta, să invoce

---

[1] Cartea II, 3.

[2] *Histoire véritable*, cartea II, 7.

[3] Georges Dumézil, în *Horace et les Curiaces* (Paris, 1942), apoi în *Heur et malheur du guerrier* (Paris, 1969), a pus în evidență un mit indo-european al eroului războinic : dezlănțuirea delirantă *(mania)*, dezvăluie pericolul inerent inspirației războinice *(menos)*. A se vedea, de asemenea, despre *Herakles* al lui Euripide, articolul lui P. Pachet, „*Le bâtard monstrueux*" *(Poétique*, nr. 12, 1972, p. 531-543). Se va observa că, la versul 1413 din *Aias*, „vinele calde încă" ale cadavrului „răsuflă un negru *menos*". (v. trad. rom. : „din vine-un sînge negricios și cald...").

„profunzimea" psihologică, să facă să intervină un resort complex de sentimente și de motivații *în spatele* actelor eroului. Acesta se manifestă în întregime la nivelul actelor sale ; el coincide cu traiectul destinului său, cu încercările, victoriile și înfrîngerile care i se întîmplă. Mitul se pretează astfel la o interpretare infinită, deoarece admite, mai tîrziu, motivațiile adăugite, ipotezele cauzale, variațiile psihologice, lecturile simbolice sau alegorice.

Aias al lui Sofocle începe în momentul în care o mare parte din acțiunea cu adevărat mitică s-a încheiat deja : cearta în jurul armelor, revolta, ieșirea nocturnă, măcelul animalelor aparțin trecutului imediat. Nelegiuirile din timpul nopții s-au desfășurat după legea mitului : ele au fost puse în mișcare de necesitatea succesiunii lor fatidice, conform povestirii conservate de memoria martorilor. Noi aflăm evenimentul, în tragedie, prin intermediul unor narațiuni : zeița care domină scena, la început, tocmai l-a aruncat pe Aias în mreje : ea își povestește cu putere vînătoarea. Faptul împlinit, după ce și-a înscris urma pe țărm, este reluat în rostirea narativă (a Athenei, a Tecmesei). Eroul, de îndată ce a fost eliberat din ceața delirului, trebuie să cuprindă din nou în gînd ceea ce, în spatele lui, a fost acțiune lipsită de gînd, mișcare oarbă, înlănțuire de gesturi conformă constrîngerii prevestirii. Reflecția se naște, înviorată de ruptura survenită între un trecut plin de mari isprăvi și un prezent în care se face ziuă deasupra rîsului și infamiei. În zorii aceștia nu rămîne de săvîrșit decît ultimul gest povestit dinainte de către mit: sinuciderea. Dar dramaturgul vrea ca acest gest inevitabil să apară la capătul unei frămîntări de sentimente și gînduri. Sub ochii noștri, Aias deliberează cu privire la soarta sa, se hotărăște, pare a-și schimba hotărîrea... Această reflecție nu mai aparține mitului propriu-zis: ea instaurează o dimensiune subiectivă, dezvoltă o „profunzime", modelează un individ verosimil. Ea este opera poetului — a poetului deopotrivă do-

cil față de dicteul mitului, și constrîns să-l interpreteze pentru a-l reprezenta.

Eroul tragic este, de la apariția sa pe scenă, comentatorul întîrziat al destinului său trecut. El adaugă traiectului său mitic, de a cărui încheiere se apropie, o conștiință pe care mitul nu o presupune. Aias, după ce *a fost rostit* de către mit, va trebui să *se rostească* el însuși : pornind de la substanța plană a mitului, tragedia inventează o poezie a retrospecției și a deciziei, care marchează în același timp instaurarea unei interiorități suferinde. Abia trezită, reflecția conștientă, survenind *prea tîrziu,* trebuie să înfrunte trecutul irevocabil, exterioritatea ostilă, prezicerea realizată : pentru Aias, e vorba de a sta față în față cu cadavrele dobitoacelor căsăpite, urme obiective ale nebuniei. Nu mai rămîne altă soluție decît aceea de *a ieși* din cort, de a fi doborît sub mînia zeiței și de a desăvîrși destinul trasat dinainte de către mit. Gestul ultim este, de data aceasta, dublat de o motivație lăuntrică explicită.

Aias, tragicul, este revoltatul care străbate întunericul nopții pentru a ajunge la marginea unei dimineți ucigașe : sensul personajului este înscris în acest parcurs. Aias psihologicul, așa cum îl face, *în mod firesc* comprehensibil textul din *Problemata,* este un individ aflat în prada melancoliei. Bezna malefică nu mai este spațiul nopții, banda de iluzii cu care Athena acoperă ochii victimei sale : ea aparține umorii elementare ce domină tiranic înăuntrul trupului. Cine conduce brațul rătăcit al lui Aias ? Nu mai e un zeu, ci materia care, în adîncul lui, îl face să fie ceea ce este : adîncul tenebros este substanța de care Aias nu se poate elibera decît aruncîndu-se în sabie. Dacă, în acest ultim gest, puterea umorii negre s-ar întîmpla să fie considerată drept singura cauză, sensul însuși al sinuciderii s-ar risipi : ea n-ar mai fi decît un eveniment al naturii și nu acest lucru ambiguu pe care ni-l înfățișează Sofocle, ca efect în același timp al unei hotăriri omenești și act forțat de mînia divină.

„...El se aruncă de-a lungul escadronului de oi și începe să le străpungă cu lovituri de lance, cu atîta înflăcărare și furie ca și cum ar fi lovit cu adevărat pe dușmanii săi cei mai de moarte“ [1]. Don Quijote comite aceeași confuzie ca și Aias ; el este victima aceleiași „dévoyance“ (rătăcire a vederii). Și, desigur, este melancolic. Dar, dacă n-ar fi decît aceasta, măcelărirea cîtorva oi, ca și violenta vărsătură ce încheie episodul n-ar fi decît fața absurdă a unei naturi care-și urmează cursul chiar și în mințile tulburate. Într-adevăr, Don Quijote, ca și Aias, suferă din cauza unei puteri care-i abate de la calea cea dreaptă *(dévoyante)* : ea nu este, de data asta, Athena, ci literatura cavalerească. Romanele au luat locul divinității răzbunătoare.

Ciudată asemănare, și care dă de gîndit în ciuda tuturor deosebirilor [2].

Găsim aici o imagine-tip a erorii — și îndeosebi a erorii războinice — elaborată de niște scriitori care au încetat să creadă în valorile unei *vechi* nobilimi : gloria belicoasă, isprava cavalerească. Greșeala loviturii devine greșeala dublă de a lovi alături, în mod ridicol, niște făpturi dintr-un alt regn (niște animale), dintr-o altă categorie socială (niște ciobani), și aproape dintr-o altă epocă. Cavalerii tristei figuri, în loc să-i atace pe egalii lor, se rătăcesc în timp și spațiu, foarte departe de „cîmpul lor de onoare“. Dar dacă, într-un caz ca și în celălalt, anacronismul social face parte din eroarea denunțată, el ține totuși de o eroare mai largă și mai generală : acești singuratici împărțitori ai dreptății, lăsîndu-se în voia furiei luptei, se înșală în privința adversarului și se pierd pe ei înșiși. Turmele măcelărite figurează distanța extremă care desparte actul împlinit de proiectul pe care și-l făcuse o conștiință sigură de dreptul său. Pentru cine ține la acțiunea chibzuită, această distanță este cea mai mare

[1] *Don Quijote* (II), XVIII.

[2] Aias este un adevărat războinic. Don Quijote este un cavaler imaginar. — Aias urăște un rival „real“, Ulise. Don Quijote se luptă cu un rege fictiv, Alifanfaron de Pentapolin.

nenorocire : numele ei este nebunie. Numai o intervenție străină o face explicabilă. Căci nu se poate suporta faptul de a lăsa nenumite, neinterpretate, puterea rătăcitoare, forța alienantă : ele se vor numi Athena, sau *Amadis ;* și, în ultimă instanță, acest dușman insinuat în corp : umoarea neagră [1].

[1] Un *Ajax* proiectat de Gide s-a împotmolit după prima scenă. Gide ar fi vrut să lase la o parte puterea alienantă. El constată că lucrul e imposibil : „...Examinînd mai bine *subiectul*, mă tem că nu pot explica și chiar scuza gestul lui Aias fără intervenția Minervei sau a nebuniei ; ar fi nevoie de amîndouă în același timp : lucru practic absurd (el este astfel în mod suficient) și, din punct de vedere ideal, admirabil (nu e deloc așa). — Nimic de făcut". *Journal*, 22 aprilie 1907.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DESPRE LINGUȘIRE

Doctrina clasică a curteniei, așa cum s-a elaborat ea la curțile italiene din secolul al XVI-lea și în saloanele pariziene din veacul al XVII-lea, stabilește în principiu că legăturile reciproce, în care oamenii sînt siliți să intre zilnic, pot, cu anumite condiții, nu numai să fie purificate de riscul violenței, ci să devină izvor de plăcere. Cu ajutorul unei întregi educații, regulile unei *arte* complexe (artă esențialmente de limbaj, extinzîndu-se asupra gesturilor, manierelor, podoabelor) se vor îmbina cu *natura,* fără s-o înăbușe totuși, ori s-o altereze. Firescul, astfel „urbanizat" și „cizelat", este compatibil cu curtenia, și nu mai comportă elementele de agresivitate inseparabile de ideea pe care ți-o faci despre individul „rustic" (antonim al celui „urban") sau „grosolan" (antonim al celui „cizelat"). Plăcerea este făcută posibilă, într-o mare măsură, prin suprimarea de comun acord (prin refuzul *convențional)* a eventualității agresive de care toate raporturile umane sînt „în mod firesc" împovărate : se deschide astfel un spațiu ocrotit, un spațiu de joc, un cîmp închis în care, printr-un acord comun, partenerii renunță să-și dăuneze și să se atace, atît în relațiile obișnuite cît și în cele care privesc dragostea. Dacă ne e îngăduit să folosim aici o terminologie anacronică, vom spune că ideea dominantă este cea a unei maximizări a plăcerii : satisfacerea directă pe care pulsiunea amoroasă o pierde ca efect al refulării și al sublimării, este contrabalansată (și poate compensată), conform teoriei bunei-creșteri, prin erotizarea schimbului de idei obișnuit, a conversației etc. Doctrina bunei creșteri estetizează „renunțarea pulsională". Astfel, în timp ce Erosul se „civilizează", relațiile civile se erotizează în ansamblul lor și devin materialul unei activități estetice. Valoarea estetică, fiind legată de „ma-

nierele plăcute", este raportată la persoană, la „meritul (său) personal"; discernem aici imediat o componentă narcisistă destul de puternică, în măsura în care procesul *distinge* individul și îl sortește unei societăți alese. Noțiunea de „bună societate", de „bună tovărășie" *(bonne compagnie)*, și mai ales imaginea extremă pe care o oferă despre ea „cercurile" prețioase, merită să fie calificate, în limbajul de astăzi, ca un „narcisism de grup". Nu e, fără îndoială, o întîmplare că, în acest moment istoric și tocmai în această societate, indivizii de sex bărbătesc se feminizează prin gătelile lor: perucile cu bucle lungi, panglicile, bijuteriile, pantofii cu tocuri și catarame sînt elementele lor cele mai remarcabile. Nu e întîmplător nici faptul că genul literar al portretului, și îndeosebi al autoportretului, ia naștere în acest context.

Rațiune, judecată, merit

Știința bunei-creșteri, declară cavalerul de Méré, „este exact aceea a omului, pentru că ea constă în a trăi și a se comunica în chip omenesc și rezonabil"[1]. Cel dintîi postulat este deci, conform acestei definiții, cel al relației raționale. Și cred că nu trebuie să ezităm a recunoaște că această rationalitate își are locul preferat în activitatea de judecare. La Bruyère atestă în mod limpede acest transfer asupra persoanelor, al regulilor pe care Descartes le propunea să fie aplicate obiectelor gîndirii, „adevărurilor": „Regula lui Descartes, care nu vrea să ne pronunțăm asupra celor mai neînsemnate adevăruri mai înainte de a le cunoaște în mod clar și distinct este destul de frumoasă și destul de justă pentru a trebui să se extindă asupra aprecierilor pe care le facem despre oameni"[2]. Relația fundamentală este cea care se stabilește între un individ

[1] „De la vraie honnêteté", în *Oeuvres complètes*, Paris, 1930, t. III, p. 72.

[2] La Bruyère, *Caracterele*, II, Despre judecăți, 42; Cf. Jean de la Bruyère, *Caracterele sau moravurile acestui veac*, traducere și note de Aurel Tita, București, E.P.L., 1966, p. 144.

ce se pune în evidență pentru a fi judecat și recunoscut, și o conștiință care, la rîndul ei, exercită puterea de a judeca. Idealul bunei cuviințe este reciprocitatea perfectă : individul care se pune în evidență se expune prin *meritul* său, în timp ce, pe de altă parte, conștiința judecătoare dă dovadă de clarviziune și știe să recunoască meritul. Acesta e însă un raport reversibil, în care cel ce se expune unei judecăți devine aproape instantaneu judecător la rîndul său : el recunoaște ca pe un merit clarviziunea judecății emise asupra sa. Rolurile se schimbă între ele : se stabilește o egalitate în care fiecare este, rînd pe rînd, *subiect* care judecă și *obiect* judecat. Și Méré, care se laudă că învață pe alții bunele maniere, își îndreaptă efortul programului său „pedagogic" rînd pe rînd asupra artei de a *recunoaște* meritul, și asupra virtuților care *constituie* meritul însuși. Întrucît și unul și cealaltă sînt raționale, meritului și judecății emise despre merit li se prevede cea mai deplină universalitate : pe de o parte meritul poate fi recunoscut în mod universal de către dreapta rațiune, pe de altă parte orice rațiune clarvăzătoare va ști să distingă meritul sub orice haină s-ar înfățișa el : „Un om bine crescut cu vederi largi este atît de puțin supus prejudecăților, încît dacă un indian cu merite deosebite ar veni la Curtea Franței, și dacă s-ar putea face înțeles, nu și-ar pierde față de el nici unul dintre avantaje ; căci de îndată ce adevărul se arată, unui spirit chibzuit îi face plăcere să-l recunoască, și fără să șovăie" [1].

Structura fundamentală, care leagă o persoană de alta printr-un act de judecată, poate fi recunoscută sub diverse variante stilistice care formulează acest raport, cînd din punctul de vedere al celui care exercită judecata, cînd din punctul de vedere al celui care face obiectul unei judecăți. Unul privește, iar celălalt se expune. Judecătorul bun este cel care „vede prețul tuturor lucrurilor", care „apreciază", care „aprobă lucrurile bune" ; omul bine crescut, dacă se arată, va ști să „merite stima", „să fie

[1] Méré, *op. cit.*, p. 73.

lăudat". Clara lumină a judecății raționale pare astfel coextensivă întregii întinderi a activităților umane. Totul poate fi apreciat la adevăratul său preț ; nu se manifestă nici un gest, nici un cuvînt, care să nu fie menite a-și primi calificarea, conform unui cod stabilit al valorilor. Intr-o relație de acest ordin, distanța e deplin păstrată. De îndată ce un om „se explică" și se poate face înțeles, judecata de apreciere va interveni, stabilind un raport de egalitate și de asemănare, unindu-i pe indivizi, însă fără a-i face dependenți unul față de celălalt.

Tot așa stau oare lucrurile atunci cînd judecata de apreciere morală se colorează estetic, și cînd se trece de la termeni precum „a merita stima" la alte vocabule accentuînd relația dintre omul cu creștere aleasă și martorul în fața căruia compare, vocabule precum : „a plăcea", „a agrea" ? În aparență, judecata estetică nu face decît să orienteze aprecierea spre o altă ordine a realității ; nu doar spre „bunele însușiri", ci spre „purtările frumoase". Însă această deplasare, autorizată de antecedentele sale antice (καλοκάγαθία), nu se oprește aici ; este vorba de persoane, iar cel care știe să „placă" devine de îndată „îndrăgit". Raportul nu mai e doar de judecată (fie chiar o judecată mixtă, referindu-se în același timp la „virtuțile" unei persoane și la „podoabele" [agréments] prin care place), ci se dublează cu un act discret : act de chemare și de primire, fie că este vorba de o primire în grup sau de o primire amoroasă. Termenii folosiți atunci sînt : „a fi bine primit", „a fi dorit peste tot" ; cărora le corespunde, din partea conștiinței judecătoare : „a primi cu plăcere", „a prefera", „a vrea binele", „a căuta", sau, în sfîrșit, „a iubi" (pentru care termenii precedenți erau un fel de versiune atenuată). Vedem micșorîndu-se în felul acesta distanța obiectivantă de care judecata de stimă avea nevoie pentru a se exercita, distanță perfect respectată atîta timp cît nu intervenea nici un interes afectiv. Desigur, cel puțin în teorie, aprecierea clarvăzătoare a meritului nu e cîtuși de puțin uitată în momentul în care „gustul" se manifestă : ea este cea care ține sub

controlul său relația de consimțire și de primire. E vorba de a păstra strîns unite recunoașterea rațională a „meritului", „gustul" estetic pentru „însușirile frumoase", și acordarea unei „preferințe" unei ființe „amabile". Fără îndoială că, suprapuse în felul acesta, diversele registre își vor păstra cu dificultate autonomia, și nu ne va fi greu să discernem că, încă de la început, adică de la operația „dezinteresată" a judecății de stimă, se afla implicat un element afectiv. Recunoașterea unor însușiri virtuoase este, fără îndoială, o pură judecată morală, însă aducerea la cunoștință, sub forma laudei ori a declarației de stimă, este deja o „gratificație" și, pentru cel care este obiectul ei, un „cîștig narcisist".

Ce se întîmplă atunci, din acest moment, cu echilibrul, cu reciprocitatea perfectă, cu reversibilitatea rolurilor, care ne păreau inițial postulate în judecata de stimă ? Nu mai avem de-a face cu un act pur intelectual, întemeiat pe postulatul universalității rațiunii. Elementul dorinței, oricît de „cizelat" și sublimat ar fi, vine să tulbure exercițiul facultății judiciare prin introducerea unei mize de altă natură : plăcerea.

Natura acestei plăceri accentuează, mi se se pare, deosebirea dintre roluri. „A fi bine primit" se înțelege numai în privința individului ; „a primi cu plăcere", „a prefera", „a căuta" se pot referi desigur la o persoană, dar și mai adesea la „cercul", la „societatea aleasă". Individul, în poziție de solicitant, așteaptă să fie „agreat", să fie admis... Putem ghici că plăcerea e legată atunci mai puțin de persoanele de care solicitantul e agreat, cît de recunoașterea al cărei obiect este el, de stima pe care e îndreptățit să și-o poarte sie însuși de atunci înainte ; este plăcerea de a fi „distins", de a fi judecat demn să facă parte din „cerc". În schimb, pentru cel sau cei care „primesc", care „caută", care „preferă", plăcerea constă întîi de toate în exercitarea unei alegeri, în sentimentul de a avea capacitatea să refuze accesul, în sfîrșit în recursul la niște criterii de asemănare, care-l obligă pe solicitant să confirme, prin întreaga lui ființă și conduită, imaginea ideală

pe care membrii „cercului“ și-o fac despre ei înșiși : ei nu-l vor accepta decît pe cel care le seamănă și care, prin meritele și calitățile sale, le propune răsfrîngerea propriei lor valori. Societatea se definește ca „aleasă“ în însuși actul în care se cooptează. Încă o dată, plăcerea va consta mai puțin într-o legătură „reală“ cu o persoană (într-o „relație cu obiectul“) cît în liberul joc cu o răsfrîngere îngăduitoare.

„Schimbul“ care se angajează astfel este cel dintre aceiași și aceiași ; deosebirea este redusă pînă la punctul în care nu mai este generatoare de conflict, ci de joc. Acest lucru nu e posibil decît prin excluderea nu numai a persoanelor „prost educate“ *(de mauvaise compagnie)*, ci și a unui anumit număr de subiecte de conversație (nu se va vorbi nici despre bani, nici despre soție etc.) și a cuvintelor „echivoce“ *(louches)*, a expresiilor „triviale“ etc. Se dispune în felul acesta de un principiu de selecție care se întemeiază pe „regulă“ : persoanele vor fi alese în funcție de folosirea „elegantă“, „delicată“ a resurselor limbajului : alegerea pe care ele o fac între vocabulele cele mai potrivite le semnalează atenției „celei mai bune societăți“. Vorbirea „pură“, „șlefuită“, e considerată un indicativ al virtuților persoanei. [1]

Limbajul, astfel *marcat*, nu va pierde nimic din funcția sa referențială, dar va avea ca funcție accesorie calificarea celor care îl folosesc, reprezentarea lor într-un univers al jocului în care se cuvine să nu angajezi decît ceea ce e mai bun în tine. Un text va putea, în mod avantajos, să fie prezent în locul lor : astfel, scrisoarea poate fi concepută ca o prezență prin delegație și ca obiect de plăcere, — lucru de care epistolierul nu va întîrzia să fie avertizat.

---

[1] Procesul, propriu tuturor „limbilor speciale“, poate fi parțial descris ca o restricție a codului prin selecție paradigmatică : important este că această selecție vrea să fie, la nivel verbal, omologul selecției operate printre „pasiuni“ ; ea maschează selecția indivizilor care, prin respectul lor comun față de codul astfel constituit, își atestă apartenența la o elită.

Tocmai aici vedem că rolurile (al celui ce se expune judecății, al celor care posedă prerogativa judecării) se teatralizează. Dacă poți să te ascunzi în spatele lucrului scris, de ce să nu te ascunzi în spatele rostirii, ca un actor care-și joacă rolul la perfecție. Să-l ascultăm tot pe Méré : „E foarte rar talentul de a fi un bun Actor în viață, e nevoie de mult spirit și de exactitate pentru a atinge perfecțiunea (...) : să faci întotdeauna ceea ce trebuie, atît prin acțiune cît și prin tonul vocii, și să aduci la îndeplinire acest lucru într-un mod atît de exact, încît el să producă efectul cerut, mi se pare o capodoperă (...). Sînt convins că în multe prilejuri nu e fără folos să privești ceea ce faci ca pe o Comedie, și să-ți imaginezi că joci un personaj de teatru. Gîndul acesta te împiedică să pui prea multe lucruri la inimă și-ți dă mai apoi o libertate de limbaj și de acțiune, pe care n-o ai atunci cînd ești tulburat de teamă și de neliniște“ [1]. Vedem intervenind, din nou, preocuparea de a reduce tensiunea neplăcută ; „a nu pune prea multe lucruri la inimă“, a evita „teama“ și „neliniștea“ : tot atîtea mijloace de apărare împotriva rănilor pe care ni le-ar putea provoca „realitatea“ luată în serios. Un delicat mecanism ar trebui să atenueze astfel partea de agresiune externă dezagreabilă, accentuînd în schimb o ficțiune al cărei avînt îl reglează individul *în mod liber*, și în care prețioasa lui imagine nu suferă nici o atingere. Acest mecanism protector, stoicii îl preconizaseră deja, ca pe o artă de „a ieși cu fața curată“ de sub loviturile sorții : dar era vorba în esență de a-ți juca propriul rol, de a deveni superior nenorocirii nemeritate, acceptînd-o în același timp. Dizgrația nu era evitată : dimpotrivă, ea era revendicată, consimțită, și aproape solicitată, deoarece făcea posibil rolul eroic al indiferenței față de nenorocire, al statorniciei înțeleptului. Ceea ce tinde să prevaleze în conduita preconizată de Méré este în mult mai mare măsură refugiul în ficțiune, fuga estetică într-o imagine substitutivă oferită admirației celorlalți : manevră de evitare, ce se stră-

[1] Méré, *Oeuvres complètes*, t. III, Paris, 1930, p. 157-158.

duiește să anuleze asperitățile realului prin producerea unei pseudo-realități mai puțin „jignitoare". A preconiza să fii „bun actor" într-o epocă în care teatrul se definește în mod esențial prin puterea lui de iluzionare, înseamnă deci a preconiza recursul deliberat la *iluzie*.

Sîntem departe, de acum înainte, de situația judecății de stimă, care presupunea, pe de o parte, clarviziunea judecătorului, și, pe de altă parte, sinceritatea meritului. Fără îndoială că, încă de la prima sa definiție, meritul comporta niște elemente construite, niște virtuți dobîndite, niște trăsături elaborate ; el era, de la bun început, produsul unei pedagogii. Dar era inseparabil de „adevărul" individului, nu era rezultatul unei separări. El se oferea în mod loial judecății, iar judecata putea, la rîndul ei, să se încreadă în evidență, fără a mai trebui să bănuiască minciuna aparenței.

Totul se schimbă însă atunci cînd evitarea neplăcerii (prezentă de la origine) și-a dezvoltat toate consecințele și a suscitat recursul la iluzie. Facultatea de judecare rămîne, oare, vigilentă ? Vom avea de-a face atunci, de-o parte și de alta, cu o judecată complice, care se va prefface că acceptă aparențele plăcute, fără să se lase înșelată de acestea. Subînțelesul clarvăzător al ficțiunii, dacă e împărtășit cu exactitate, exclude riscul înșelăciunii : nimeni nu e păcălit.[1] Imaginii iluzorii îi răspunde imaginea iluzorie, cu convingerea comună că nimic nu trebuie pus „prea mult la inimă" dacă vrem să ne păstrăm posibilitatea unei „relații agreabile". Iar dacă, într-un asemenea caz, judecata de stimă nu se mai poate exercita, este poate prilejul unei destinderi suplimentare — deoarece ne aflăm eliberați în felul acesta de răspunderea de a recunoaște cu adevărat cît valorează persoanele : rămîne în scenă doar judecata estetică, aplicată „aerelor" și „manierelor", care ia act de plăcerea provocată de aparențe, judecată ce nu face decît să contrasemneze adeziu-

[1] Se stabilește atunci un echilibru, prin adoptarea unui cod metaforic comun, și prin căutarea unei distanțări de același grad față de literalitate.

nea îngăduitoare pe care fiecare o aduce propriei sale imagini fictive. Relația reciprocă, ce părea la început întemeiată pe actul intelectual al recunoașterii calităților „reale", devine o tranzacție în care niște perfecțiuni fictive se autorizează mutual, în vederea menținerii, pentru fiecare, a unui nivel identic de satisfacție narcisistă.

Cel care vrea să-și păstreze clarviziunea întreagă se va îndepărta de joc, pentru a-l reproba în calitate de „moralist"; el va denunța, de o parte și de alta, recursul la iluzie. El va acuza stricăciunile amorului propriu. Noțiunea de *amor propriu* acoperă, în antropologia clasică, o mare parte din cîmpul semantic pe care noi îl atribuim, în limbajul mitico-științific al psihanalizei, „narcisismului": „rănirea amorului propriu" a servit, oare, de model „rănii narcisice"? Analogia e atestată în această comună vulnerabilitate — oricît ar fi de necesar să distingem niște limbaje din epoci diferite, înzestrate fiecare cu o coerență proprie, întemeiate fiecare pe alte baze, și folosind fiecare un alt sistem de opoziții interne.

În ochii moralistului, amorul propriu este putere de iluzionare: rădăcinile lui se află în păcat, adică în opera Celui-Rău, care e marele iluzionist. Însă amorul propriu însuși nu este o iluzie: el e „realitatea" ascunsă care suscită forfoteala iluziilor, și care se hrănește cu ele. A numi „amorul propriu" înseamnă deci a da iluziei o *origine*, o sursă, în același timp cu un *scop*. Căci iluziile se nasc *prin* amorul propriu, și *pentru* amorul propriu.

Nimeni nu se străduiește mai bine decît La Rochefoucauld să pună în lumină aspectul *tranzacțional* al relației de la persoană la persoană, atunci cînd o guvernează amorul propriu. „Nu lauzi de obicei decît ca să fii lăudat" (Maxima 146); „Refuzul laudelor e o dorință de a fi lăudat de două ori" (Maxima 149); „Oricîte lucruri bune ni s-ar spune despre noi, nu aflăm nimic nou" (Maxima 303). Lauda reciprocă are ca efect confirmarea fiecăruia în propria lui supraestimare. Dă-mi ca să-ți dau: aceasta e, în fond, regula jocului, în care ceea ce e dat este în egală măsură lucrul cel mai gratuit și cel mai prețios din cîte există — „lauda", obiectivarea înfrumuse-

țată a imaginii celuilalt în limbajul pe care i-l adresezi, „gratificarea narcisică". Însă discursul laudativ n-ar avea această putere dacă n-ar veni să întărească discursul înșelător pe care amorul propriu îl ține în fiecare dintre noi. „Amorul propriu este cel mai mare dintre toți lingușitorii" (Maxima 2): afirmație importantă, întrucît se izolează, pe locul al doilea, în toate edițiile *Maximelor*. Amorul propriu își acordă, în forul nostru interior, dreptul de a vorbi cel dintîi [1]. La Rochefoucauld consideră chiar această lingușire lăuntrică drept principiu al oricărei plăceri: „Am fi cu totul lipsiți de plăcere dacă nu ne-am linguși niciodată" (Maxima 123). Dar iată că, în modul cel mai precis, moralistul denunță, în această plăcere, cauza unei pagube: tranzacția pe care o puteam considera pînă aici (în schimbul de laude, de exemplu) în întregime compensată, se efectuează în pierdere; ea este în dezavantajul nostru: „Dacă nu ne-am linguși pe noi înșine, lingușirea altora nu ne-ar putea dăuna" (Maxima 152). „Lingușirea e o monedă falsă, care nu are valoare decît din pricina trufiei noastre" (Maxima 158). Tranzacția ajunge să ia aici chiar înfățișarea unei adevărate *tîrguieli*, pe care o facem în detrimentul nostru. De data asta, nimic nu mai subzistă din simetria perfectă, din reversibilitatea leală care precumpănea în judecata de stimă reciprocă; nimic, de asemenea, din mutuala confirmare narcisistă.

---

[1] Tema va fi reluată de către predicatori: „Să nu mai vorbim despre lingușitorii care ne înconjoară pe dinafară, să vorbim despre un lingușitor care se află înlăuntru, prin care toți ceilalți sînt împuterniciți. Toate pasiunile noastre sînt lingușitoare, plăcerile noastre sînt niște lingușitori: îndeosebi amorul nostru propriu e un mare lingușitor care nu conține să ne aplaude în lăuntru; și atîta vreme cît îl vom asculta pe acest lingușitor, nu vom întîrzia să-i ascultăm și pe ceilalți. Căci lingușitorii din afară, suflete vîndute și desfrînate, pot cunoaște prea bine puterea acestei lingușiri lăuntrice. De aceea se și împacă cu ea, lucrează în deplină înțelegere. Ei se furișează cu atîta îndeminare în acest schimb al pasiunilor noastre, în această tainică intrigă a inimii noastre, în această îngăduință a amorului nostru propriu, încît ne fac să consimțim la tot ce spun" (Bossuet, *Sur la charité fraternelle*).

Cuvîntul „a linguși"

Cuvîntul *a linguși (flatter)* desemnează, de îndată ce intervine, un tip de schimb în care ceea ce se dă și ceea ce se primește nu mai este de aceeași natură. Nu : stimă pentru stimă, laudă pentru laudă, metaforă pentru metaforă, imagine pentru imagine, iluzie pentru iluzie. Ci : *cuvinte* în schimbul *favorurilor*. Menținerea în echilibru a balanței în beția narcisistă comună putea fi utopia saloanelor aristocratice în care, ca urmare a regulilor de admitere, fiecare aparținea unei „condiții" sensibil analoge, și în care, pe de altă parte, conform unei ficțiuni altminteri greu de salvgardat, consimțirea carnală era amînată la nesfîrșit, iar dragostea sortită transfigurării fabuloase a „amantei" și „amantului", uniți de singurele virtuți ale privirii și cuvintelor. Însă ficțiunea e amenințată cu ruinarea, de îndată ce intervine deosebirea de ranguri și de averi, sau reala deosebire dintre sexe [1], cînd acordarea favoarei sau a favorurilor este solicitată doar de arta exprimării frumoase, disimetria se instalează, egalitatea dispare, iar legea „interesului" se substituie ori se supraadaugă celei a plăcerii.

De altfel, tocmai aceasta dă lingușirii întreaga ei însemnătate : această noțiune se situează în punctul în care, în limbajul clasic, se întîlnesc psihologia amorului propriu și critica mijloacelor de distribuire a puterii și bogățiilor. Avem aici, cum se vede, o noțiune-pivot, care permite tratarea din punct de vedere psihologic a anumi-

[1] Dublul cîmp de acțiune al lingușirii în ordinea politică și erotică e confirmat de dubla accepțiune a lui „a curta" *(courtiser)*. Dovezile textuale nu lipsesc : „Există două soiuri de oameni înclinați spre a fi lingușiți, care nu duc, adică, niciodată lipsă de oameni care le furnizează o asemenea marfă, și care se lasă prinși deopotrivă de ușor : și anume Prinții, cărora cei răi le cîștigă astfel încrederea, și femeile, căci nimic nu e mai potrivit și mai obișnuit pentru coruperea neprihănirii femeilor decît să le hrănești cu, și să vorbești despre laudele lor" (Pierre Charon, *De la Sagesse*, cartea III, cap. X). Cît despre tranzacție, ea se enunță în cuvîntul „marfă".

tor aspecte ale vieții sociale, dar și abordarea sub unghi social a anumitor aspecte ale vieții psihologice.

Desigur, și aici, modelele antice își au importanța lor. „Prinosul [de consimțământ], fără intenție interesată, se numește dorință de a plăcea, iar, cu speranța unui profit, lingușire", citim în Aristotel [1]. Cuplul bogatului și al parazitului se profilează ; iar pentru a-l vedea acționînd pe lingușitorul antic, nu e nevoie decît să deschidem *Caracterele* lui Teofrast, în traducerea lui La Bruyère : „Lingușirea e o legătură rușinoasă, ce nu-i folosește decît lingușitorului. Dacă un lingușitor se preumblă cu cineva într-un loc public : «Băgați de seamă, îi spune el, că toată lumea e cu ochii pe domnia-voastră ? Asta nu vi se întîmplă decît dumneavoastră. Ieri s-a vorbit mult despre dumneavoastră, și lumea nu contenea să vă laude»." Lingușirea, pornind de la personalitatea oferită privirii și de la renumele ei, se extinde la tot : înfățișare fizică, frizură, vorbire, copii, bucătărie și vinuri, locuință, portrete. Nimic din ceea ce este sau posedă „stăpînul" nu scapă laudei. În simplitatea lui precisă, textul lui Teofrast nu omite nimic din ceea ce, în individ, se află mereu în așteptarea unei „întăriri narcisiste". Nu e oare semnificativ faptul că lingușitorul începe prin a-i da asigurări „stăpînului" că e *văzut* de toți, și bine văzut; că toți *vorbesc* despre el, și numai de bine ? Iată că stăpînul e liniștit nu numai în privința părerii personale a celui servil, ci și a judecății universale emise asupra lui : el ia în stăpînire o „esență" personală. Dacă se pretează în felul acesta operației lingușirii, dacă consimte astfel să se mulțumească cu vorbe goale, este pentru că nimic nu-l oprește pe calea *supraestimării* celei mai oarbe. Textul lui Teofrast, care nu spune nimic despre purtarea celui lingușit, se mărginește să arate lesnicioasa înaintare a vorbirii lingușitoare și, indirect, lasă să i se înțeleagă succesul : cel măgulit se crede mai tînăr, mai frumos, mai puternic decît este. Și e gata să plătească contravaloarea a ceea ce a cîștigat astfel printr-un joc al iluziei sub forma unei părți

[1] *Etica lui Nicomah*, II, VII, 13.

apreciabile a bunurilor şi plăcerilor materiale de care se bucură : linguşitorul va deveni comesean. Tîrgul, în condiţiile economice ale cetăţii antice, se traduce în esenţă, pentru linguşitor, prin profitul alimentar. Linguşitorul e o gură : pentru a vorbi, apoi pentru a mînca. Succesul parazitului pe lîngă cel bogat va fi una dintre temele clasice ale criticării bogăţiei. Dacă bogătaşul se lasă atît de uşor înşelat, este pentru că bogăţia nu aduce fericirea, este pentru că banul nu e decît un mijloc de a obţine cel mai înşelător dintre toate bunurile : părerea celorlalţi şi, prin aceasta, părerea iluzorie pe care ţi-o faci despre tine însuţi. Cu toate comorile pe care le posedă, cel bogat nu e încă satisfăcut, atîta vreme cît nu se poate complace fără rezervă în propria-i persoană. Obstacolul pe care i-l pune în faţă partea nestăpînită a naturii fizice (contingenţa corpului) sau a naturii sociale (judecata celorlalţi), linguşitorul se oferă să i-l înlăture prin vorbe înşelătoare : bogatul se lasă prins de momeala propriei sale imagini exaltate, în timp ce linguşitorul, venit mai de jos, se poate mulţumi cu directa realitate a ospăţului. Dacă linguşitorii se înghesuie în casa lui, bogătaşul va fi jefuit (*Timon* al lui Shakespeare este expresia sa exasperată). După ce a fost, datorită nemulţumirii care-o însoţeşte, prada iluziilor, bogăţia sfîrşeşte prin a dispare ea însăşi ca o iluzie.

Discursul moral al tradiţiei clasice regăseşte acelaşi raport, dar mai accentuat dacă e cu putinţă, atunci cînd nu mai e vorba de bogătaşul particular, ci de tiran sau de prinţ. Între adulator şi tiran, miza e în acelaşi timp mai ridicată şi mai primejdioasă : e în joc puterea însăşi, iar favoarea se traduce prin imense bogăţii. (Imaginea exemplară a acestui raport se va găsi la Tacit). Vedem atunci accentuîndu-se *hiperbola* linguşirii ; prinţul e divinizat ; sfatul linguşitorului autorizează atotputernicia în exercitarea tuturor dorinţelor : el înlătură toate obstacolele pe care conştiinţa le-ar putea opune. Tot aşa, el îi predă pe toţi opozanţii răzbunării stăpînului : linguşitorul şi delatorul sînt unul şi acelaşi. Sadismul neronian — cu

aspectele sale narcisiste și infantile — nu mai are în fața sa, grație lingușirilor senatului și ale sclavilor eliberați, decît o lume-jucărie. Dar, dacă distanța dintre josnicia lingușitorului și prințul divinizat pare la început imensă, ea sfîrșește prin a fi abolită, în spectacolul „bestializării" progresive a prințului ; satisfacerea nelimitată a poftelor — indusă de cuvîntul lingușitor — echivalează cu un triumf al animalității : puterea prințului, departe de a fi fără margini, apare din ce în ce mai mult limitată la satisfacțiile „infame" : urmărită pînă la capăt, istoria, așa cum o concepe Tacit, ne arată că acest zeu este cel mai puțin liber din cîți există. Racine a tradus în chip minunat psihologia tacitiană, atunci cînd, pentru a arăta cum se naște un „monstru", îl supune pe Nero (împotriva verosimilității istorice) discursului atît de bine numitului Narcis :

> Din multele-ți dorințe nici una nu mai ai ?
> Din toți, numai în tine încredere să n-ai ? [1]

Într-un limbaj puțin diferit, animalizarea celui lingușit este perfect pusă în evidență — potrivit vocabularului șireteniei și capturii — în aceste versuri ale lui La Fontaine :

> Hrăniți pe regii voștri cu minuni,
> Cu lingușiri plăcute și meștere minciuni ;
> Vor trece peste ciudă și peste-antipatii,
> Vor înghiți momeala și vă vor răsplăti. [2]

Iată că, o dată cu cuvîntul „momeală", a reapărut tema „alimentară", însă pentru a caracteriza — metaforic — ceea ce „hrănește" iluzia regilor lingușiți : tocmai în ter-

[1] *Britannicus*, actul IV, scena IV. (În românește de Dinu Bondi și Radu Popescu). Cf. La Bruyère, *Caractères*, Despre Suveran, 28. Aceleași maxime în gura lui Mathan în *Athalie*, III, 3.

[2] *Fabule*, VIII, 14, trad. de Tudor Măinescu, București, 1963.

meni de *poftă* animală traduce La Fontaine înclinarea irezistibilă a prințului de a da crezare discursurilor care-l divinizează. (În *Înmormîntarea leoaicei*, din care tocmai am citat ultimele patru versuri, cerbul lingușitor pretinde că a văzut-o pe leoaica înviată ducîndu-se „la zei".)

O scurtă privire în culisele etimologice ne face să vedem animalitatea, cînd în comportamentul lingușitorului, cînd în firea însăși a celui ce se oferă lingușirii.

Care este situația termenilor folosiți în mod curent de limba latină ? Care este situația îndeosebi a lui *adulari* ? „Verbul pare să fi avut la origine un sens concret, ca și grecescul σαίνω, și să se fi referit la animale, mai ales la cîini, care pentru a-și arăta bucuria sau a-și linguși stăpînul, se apropie *(ad-)* dînd din coadă." [1]

Cît despre cuvîntul *flatter*, o falsă etimologie, care l-a făcut să fie mai ușor acceptat de către unii, îl făcea să provină „din sunetul dulce și fluent *fl*, special întrebuințat pentru a desemna obiectele plăcute și remarcabile prin delicatețea lor, și mai ales suflarea. De aici, latinescul *flo, flare, flatum* [...] Aceasta înseamnă deci într-adevăr a sufla la ureche lucruri care umflă îngîmfarea, laude care emoționează amorul propriu" [2]. Nu, nu de blîndețea suflului leagă astăzi etimologiștii verbul *flatter*, ci de francul *flat*, plat. *(Flatter* are deci aceeași origine cu *„se flâtrer"*, a se culca și a se tupila, termen de vînătoare, — și *flétrir* [a însemna cu fierul roșu], semn al unei amprente.) Sensul prim și propriu al lui *flatter* este „a mîngîia cu podul palmei", „a netezi cu podul palmei" [3]. Verbul exprimă la origine contactul mîngîietor cu un corp, frecarea ușoară exercitată de mînă (contact a cărui ver-

[1] A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1939, p. 15.

[2] *Dictionnaire universel des synonymes* (...), Paris, Penard, f. d., p. 138.

[3] O. Bloch și W. v. Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, 1968, p. 265. A se vedea și W. v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, XV, II, p. 139-141.

siune mai deplin animală era exprimată în acea formulă sintetică a laudei reciproce : *asinus asinum fricat* *). Linguşitorul va fi deci cel care deplasează în puterile vorbirii aptitudinea mîinii de a descoperi un corp, de a-l dezvălui în mod plăcut sieşi. Dar, trecînd de la literalitatea acţiunii directe asupra corpului la sensul *figurat*, linguşirea transportă plăcerea la nivelul *imaginii* pe care cuvîntul o oferă destinatarului său, pentru ca acesta să se recunoască în el : de unde reiese că „eul" n-a încetat nicicînd să se identifice şi că e nevoit să-şi caute identitatea, în întregime sau în parte, în cuvîntul celuilalt. Destinatarul linguşirii îşi va lua în stăpînire imaginea aşa cum şi-a luat în stăpînire corpul, — prin măgulirea care i le descoperă. Pictorul care „flatează" un portret nu face decît să transpună în planul vizibilului o valoare semantică a cărei extindere de la ordinul tactil la ordinul verbal tocmai am observat-o. Dacă măgulirea-mîngîiere îi dezvăluie corpului faptul că-şi poate fi sieşi „obiect", măgulirea-vorbire deplasează obiectul în strălucirea unui nume (într-un *renume* [1]), înainte ca imaginea să fi ajuns să se obiectiveze în falsa oglindă a unui portret sau a unui bust. Se operează astfel o deplasare de la plăcerea elementară la înşelătorie, — deplasare perfect marcată în diversele accepţiuni ale lui *flatter* [a linguşi] şi *flatteur* [linguşitor, măgulitor] : „flatter les sens" [a măguli simţurile] nu înseamnă a le înşela, ci doar a le fi pe plac, a le încînta. Înşelăciunea, iluzia se insinuează pe măsură ce se pierde imediateţea mîngîierii, şi conştiinţa măgulită caută să se întîlnească, să se vadă pe sine însăşi sub forma unei imagini cu care aspiră să se confun-

* Măgarul pe măgar scarpină (lat.).

[1] Atunci cînd Corneille, pentru a se „şlefui", corectează : „Vom avea tot timpul să ne *sărutăm [baiser]* amantele" *(L'Illusion comique*, IV, 9), el înlocuieşte, după 1660, *baiser* cu *flatter* [a mîngîia] : e vorba de atenuarea a ceea ce putea să pară „trivial" în contactul trupurilor. *Flatter* indică cel mai neînsemnat contact cu putinţă, dacă nu chiar absenţa oricărui contact, sublimarea verbală a mîngîierii.

de [1]. Metaforic, această imagine, propusă astfel identificării iluzorii, va fi exprimată prin nada, momeala, capcana, plasa asupra cărora se aruncă animalul, sub impulsul unei dorințe instinctive de absorbție : cel linguşit „se hrăneşte" cu imaginea ce i se propune şi devine astfel „prada" linguşitorului. Parcursul semantic în care ne-au atras asociațiile duce de la superficialitatea epidermică a contactului agreabil la captura animalului înşelat, care nu vede cursa în hrana asupra căreia se precipită.

Dar, de îndată ce verbul *a măguli* [flatter] poate fi folosit în legătură cu o reprezentare oferită conştiinței, verbul poate trece la forma reflexivă. *A se măguli* [se flatter], verb ambiguu, exprimă în acelaşi timp sau rînd pe rînd eroarea sau speranța sinceră. Este expresia proiectului, dar şi a legăturii întreținute cu imaginea fictivă pe care ți-o faci despre tine însuți şi posibilitățile tale. Dacă-i credem pe lexicografi, forma reflexivă apare la Corneille : iar Corneille o foloseşte în acelaşi timp pentru a semnifica hotărîrea eroică, şi pentru a denunța supraestimarea iluzorie a mincinosului şi fanfaronului. Totul se petrece ca şi cum ființa nu s-ar putea califica şi angaja în acțiune decît pe calea unui discurs pe care şi-l adresează sieşi, — discurs despre care doar sfîrşitul acțiunii va îngădui să se spună dacă e „sincer" sau înşelător. Linguşirea interiorizată poate trece drept forma narcisistă a „voinței" — a unei voințe care însufleteşte imaginea unei perfecțiuni sau a unei străluciri viitoare. „Se flatter de" [a-şi face iluzii] este expresia care dă narcisismului şansa de a străluci, lăsîndu-i evenimentului („efectului") grija de a hotărî între ceea ce a fost „trai-

[1] În schematismul său, textul lui Teofrast nu omite nimic, nici din mîngîiere, nici din portret. Traducerea lui La Bruyère, care dezvoltă valorile implicite, poate servi de dovadă convingătoare : „Dacă din întîmplare vîntul ți-a prins vreun pai în barbă sau în păr, el are grijă să ți-l ia [...] Cumpără fructe [...] le dă copiilor [acestui cetățean] ; îi sărută, îi mîngîie [...] iar dacă zăreşte undeva portretul stăpînului mult înfrumusețat, se arată înduioşat văzînd cît de mult îi seamănă, şi îl admiră ca pe o capodoperă".

nic“ sau iluzoriu în imaginea seducătoare propusă de măgulirea lăuntrică. Dacă succesul lipsește, adică dacă ieșirea în realitatea exterioară nu e găsită, acțiunea cugetată a lui „a se măguli“ va rămîne propria ei prizonieră, captivă a unei plăceri închise : aceasta se poate numi și „a se legăna cu iluzii“ :

Din toate animalele ce-n aer se ridică
(...)
Cel mai prost animal aș zice că e omul,
(...)
Și totuși plin se-arată de aburiri ușoare,
De năluciri deșarte *cuprins în legănare,*
Doar el temei și sprijin e pentru firea toată,
Și-al zecelea din ceruri în juru-i face roată [1]

Nu ne vom mira văzînd că aceste versuri iau loc, la Boileau, într-o satiră care dezvoltă *toposul* inferiorității omului față de animal.

Și nu ne vom mira nici că discursul-tip al lingușirii e ținut de vulpe și adresat corbului. Poet al raporturilor dintre forțe adverse (poet politic abia deghizat), La Fontaine își găsește în fabulă instrumentul perfect, căci animalitatea e simbolul unei lumi dominate de poftă și de vicleniile prin care dorința fiecărui individ încearcă să prevaleze. Totul este de o rară justețe în această fabulă [2] : fie că este vorba de înălțimea la care se află coco-

[1] Boileau, *Satire*, VIII.
[2] Iată și textul :

MAÎTRE corbeau sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
„Et bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.“

țat corbul, de numele însuși al păsării *(corbeau)* destinat unei rime bogate cu *beau* (frumos ; rimă pentru ureche, oximoron la nivelul sensului) ; fie că este vorba, în discursul vulpii, de progresiunea calculată — de la *joli* [drăguț, plăcut] la *beau* [frumos], de la familiaritatea apostrofei („Et bonjour" — „Și bună ziua") la prețiozitatea hiperbolică a „poantei" („le phenix des hôtes de ces bois" — „ești pasărea măiastră-a pădurilor acestea") : totul e minunat articulat. Să fim puțin atenți la rimele în *age*. O primă pereche apare în exordiul narativ : sîntem în ceea ce poetul ne propune ca „real", iar realul înseamnă corespondența *fromage-langage* [caș-vorbire] : vedem opunîndu-se — distanța fiind figurată de versul interpus —

A ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie ;
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le renard s'en saisit, et dit : „Mon bon monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit au dépens de celui qui l'écoute.
Cette leçon vaut bien un fromage sans doute."
Le corbeau honteux et confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

În versiunea românească a lui Tudor Măinescu :

Jupînul corb pe cracă, fudul, se legăna,
Și-n pliscul lui o roată de cașcaval ținea.
Adulmecînd mirosul, o vulpe, cutră mare,
L-a-ntîmpinat cu-această plăcută cuvîntare :
— Ce pene strălucite,
Frumos împodobite !
Seniore corb, de ți-ar fi graiul
Atît de mîndru cum ți-e straiul,
Nici pasărea măiastră n-ar fi mai minunată !
Pe corb aceste vorbe l-au zăpăcit îndată,
Și prostul, ca s-arate cum cîntă de frumos,
Deschise pliscul. Brînza căzu, firește, jos.
A înșfăcat-o vulpea și-a zis, rîzînd hoțește :
— Așa lingușitorul pe prost îl păcălește,
Iar cel care se-ncrede rămîne păgubaș
Învățătura face o porție de caș.
Jupînul corb rămase cam rușinat pe cracă,
Jurînd că altă dată la fel n-o să mai facă.

marea pradă materială și puterea verbală care, de jos, o va lua în stăpînire. A doua pereche, *ramage-plumage* [ciripit-pene, grai-strai], intervine în interiorul vorbirii lingușitoare : rime ce nu se opun, în oglindă, privindu-se mai degrabă una pe alta, și care-l îmbogățesc pe cel lingușit cu o perfecțiune (votre „ramage" — ciripitul dumitale) și cu o armonie („se rapporte" — se aseamănă) suplimentare. Iluzia se construiește prin dublarea ipotetică a atributelor corporale, culminînd în afirmarea pozitivă a unei singularități superioare : imaginea „măgulită" s-a desfășurat, iar destinatarului lingușirii nu-i mai rămîne decît s-o *trăiască* în mod real. Această metamorfoză, această schimbare imaginativă presupune un moment de ameteală a conștiinței de sine, pierderea momentană a percepției interne a identității corporale : este ceea ce La Fontaine indică, ni se pare, în mod minunat în versul care reia narațiunea :

A ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie.
Pe corb aceste vorbe l-au zăpăcit îndată.

Convingerea iluzorie a „glasului frumos" s-a născut : ea nu mai cere decît să-și confere puterea realității, — decît să facă ființa să coincidă cu imaginea suscitată de cuvîntul lingușitor [1]. „A deschide larg pliscul" nu înseamnă a cînta, ci este actul *animal* prin care se mărește orificiul oral. Urmărind imposibila sublimare a cîntecului (a „ciripitului") corpul se dezvăluie în urîta sa literalitate corporală. La capătul seriei celor patru rime în *ois* și *oie*, cuvîntul *proie* [pradă] face să se audă fonic țipătul „real" al corbului, și, semantic, miza „reală" a tranzacției, care cade la îndemîna lingușitorului. Faimoasa morală :

[1] La Fontaine știe să denunțe, rînd pe rînd, primejdioasa pretenție a celui ce vrea să pară altceva decît este *(Broasca ce vrea să fie mare cît boul)* și îngăduința cu care orice om se zugrăvește pe sine : „Nici oglinda, jur-în-jur / Nu-mi descoperă cusur" *(Fabule*, I, VII, *La besace — Dăsaga*, în rom. de Tudor Arghezi, cf. *Scrieri*, V, București, Editura pentru literatură, 1963, p. 110). Ostentația rămîne numitorul comun.

Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute

— Așa lingușitorul pe prost îl păcălește
Iar cel care se-ncrede rămîne păgubaș

nu se mărginește la dezvăluirea interesului economic (alimentar) disimulat sub forma unei aprobări pe de-a-ntregul estetice. Ea nu se mulțumește să enunțe „infrastructura" materială care a iscat șiretenia elocventă a complimentului. Ea nu se mărginește nici la restabilirea vicleană a echității tranzacției, substituind laudei mincinoase *lecția* veridică și profitabilă, care „face o porție de caș". Să constatăm că, mărturisind caracterul agresiv al lingușirii, vulpea triumfătoare nu face decît să împingă mai departe agresiunea : ea îl dezamăgește pe cel pe care îl amăgise și, în felul acesta, sporește umilința.

Întoarcerea agresivă

Insistînd asupra prejudiciului cauzat de lingușire, discursul clasic discerne perfect componenta agresivă care se află implicată în ea. Lingușitorul, nemulțumindu-se să stoarcă vreo favoare, speculează prostia celui lingușit, care se va lăsa jefuit de bună voie. Lingușitorul nu e scutit de dispreț pentru cei pe care-i poate înșela ; La Bruyère are o puzderie de observații de acest ordin : „Înseamnă să ai o foarte proastă părere despre oameni, și totuși să-i cunoști bine, cînd, fiind într-o slujbă înaltă, crezi că le inspiri respect prin măguliri iscusite și prin lungi și zadarnice îmbrățișări [1]." „Lingușitorul nu are o părere prea bună nici despre sine, nici despre alții" [2]. Lingușitorul, al cărui limbaj „ridică în slăvi", se simte umilit pentru că e constrîns să se „tîrască" ; el se răzbună trăgînd foloase

[1] *Caracterele, Despre cei mari,* 49 (cf. trad. rom. de Aurel Tita, București, Editura pentru literatură, 1966, vol. I).
[2] *Despre judecăți,* 90.

din „slăbiciunea" altora. Dacă aceștia bagă de seamă, dacă lingușitorul se arată excesiv ori stîngaci, și dacă e disprețuit, agresiunea se întoarce împotriva sa, cu atît mai primejdioasă cu cît vine din partea unui potentat. Totul se petrece ca și cum energia agresivă ar lua naștere, la destinatarul lingușirii, din cauza imposibilității de a accepta și de a trăi imaginea prea înfrumusețată care i se propune despre sine. Să recitim, în cartea a șaptea a *Fabulelor*, *Curtea leului* (fabula VII) în care vedem cum regele îi pedepsește pe rînd cu moartea pe „vorbitorul prea sincer" și pe „searbădul lingușitor" [1].

Iată că reapare deci, datorită inegalității puterii deținute, datorită mizei bogăției și favoarei, o violență pe care întreg efortul doctrinei civilității tindea s-o reprime. „Vorbirea aleasă" [le „bien dire"], limbajul frumos, de îndată ce e interesat să placă, apoi să obțină ceva, conduce la fraudă : ceea ce civilitatea voia să respingă, se întoarce, însă de data asta sub masca civilității. Pericolul se dublează, ca și neîncrederea și disprețul. Oamenii se războiesc sub aparențele curtoaziei : „Înclinarea noastră către zeflemea și ușurința cu care îi luăm pe ceilalți la vale, îi dezaprobăm și-i disprețuim sînt un lucru monstruos ; și laolaltă cu ele, mînia pe care o simțim contra celor care ne iau în zeflemea, ne dezaprobă și ne disprețuiesc" [2]. Moralistul, care cunoaște prețul satisfacerii amorului propriu (al gratificației narcisiste), nu cunoaște mai puțin bine plăcerea pe care „noi" o încercăm rănindu-i pe ceilalți, și durerea legată de rană, atunci cînd „ni" se oferă dinte pentru dinte. Imagine sumbră a raporturilor umane, în care alternativa se oferă între rolul celui înșelat și contraatacul disprețului : „hăituit" cum e hăituită o fiară, omul sus-pus, dacă evită să cadă în capcană, ripostează prin batjocură : „Nu mă îndoiesc că un favorit, dacă are oarecare putere de judecată și oarecare elevație, nu se simte adesea încurcat și descumpănit de josniciile, de mici-

[1] Această fabulă poate fi luată drept comentariu ironic la capitolul XXIII din *Principele* lui Machiavelli.

[2] La Bruyère, *Caracterele*, „Despre om", 78, ed. cit.

mea, de linguşirea, de grija fără rost şi de atenţiile frivole ale celor care aleargă după el, care îl urmează şi care se ţin scai de el, ca nişte ciraci josnici ; şi nu mă îndoiesc că nu se despăgubeşte în sinea lui, prin ris şi batjocură, de atîta slugărnicie" [1].

Iată că situaţia poetului devine foarte îngrijorătoare, într-o ordine politică şi socială în care resursele materiale ale scriitorului depind încă în mare parte de bunăvoinţa celor puternici. El trebuie să laude şi în acelaşi timp să se apere împotriva imputaţiei de linguşire ; el trebuie să-şi liniştească destinatarul, declarîndu-l prea clarvăzător pentru a fi linguşit. Tocmai în acest sistem de *negare* manevrează Boileau, străduindu-se să îndepărteze pericolul a ceea ce am numit adineaori „întoarcerea agresivă", prin mărturisirea repetată a unui ataşament faţă de „adevărul singur" [2], care ar trebui să excludă orice abuz al hiperbolei. Ca să inspire încredere, lauda se preface umilă şi, printr-o precauţie care nu e greşit calificată drept oratorică, se declară incapabilă să altereze adevărul, incapabilă să ceară o favoare.

Cusuru-mi, rege mare, -i că nu pot linguşi :
Nu ştiu pe-un om ridicol în slavă să-l ridic,
Să fac din laş un Hércul, şi-Atlás dintr-un pitic ;
Şi ne-ncetat, ca sclavul în urma celor mari,
Să-mi risipesc tămîia la zei fără de har.
N-o să mă vadă lumea cu prefăcut avînt
Nici chiar spre-a ta cinstire gîndirea-mi ascunzînd ;
Puterea-ţi suverană oricît de mare-ar fi,
De inima în versuri prin mîna-mi n-ar vorbi,
Nădejde nu-i, de-avere, nici gînd, nici cugetare,
Care să-mi smulgă-o rimă spre-a ta glorificare. [3]

[1] La Bruyère, *Caracterele*, „Despre suveran", 20, ed. cit.
[2] „Nimic nu e frumos decît adevărul ; doar adevărul e vrednic de iubire" (Epistole, IX).
[3] Boileau, *Discours au roi*. (Trad. rom. Ion Pop).

Idealul „firescului", pe care Boileau îl împărtășește cu teoreticienii bunei-creșteri, conduce spre o mărturisire de sinceritate absolută [1] ; însă îndoiala se insinuează și duce la o autoacuzare ce nu întîrzie să ia înfățișarea unei acuzații generalizate :

Dar, poate, de-a mea muză-mbătat, Seignelai, îmi vine
Să cred prea multe lucruri frumoase despre mine.
Destul cu amăgirea. Nu-i duh așa cinstit
Încît, minținд, fățarnic, să nu fi și greșit ;
Lăsînd departe firea, sub măști trăim mereu,
Se teme, fiecare, s-arate-un chip al său. [2]

Riposta disprețuitoare e dezarmată de o mărturisire de acest gen : destinatarul epistolei (și al laudei cuprinse în ea) devine complicele poetului într-o comună neîncredere față de cusururile omenești. Poziție de compromis. Armistițiu în care măgulirea depune armele pentru a evita respingerea disprețuitoare. Astfel ia naștere, paralel, în ordinea estetică, teoria clasică a compromisului rezonabil, care menține partea de „născocire" [fiction] (și de iluzie), dar care visează s-o unească cu „adevărul", adică s-o purifice de puterea ei nocivă :

Frumos doar adevăru-i, și vrednic de iubire ;
Chiar fabula se cade s-o ia în stăpînire :
Dibacea falsitate-a oricărei născociri
Vrea doar ca adevărul să scînteie-n priviri. (...)
E suflet pentru versuri o laudă-ascultată :
Dar trebuie, știi bine, să fie-adevărată. [3]

Ca ficțiunea să nu fie înșelătoare, ci să fie un șiretlic al adevărului : aceasta este justificarea posibilă a unei poezii „adresate", care vrea să fie primită fără suspiciune de cel căruia i-a fost dedicată, și să nu cedeze perversiunii lau-

[1] „În plină zi gîndirea-mi se dăruie și-arată" *(Epîtres,* IX).
[2] *Epîtres,* IX. (Trad. rom. Ion Pop).
[3] *Epîtres,* IX (trad. noastră — I. P.).

dative a „vorbirii frumoase". Energia agresivă, care nu s-a cheltuit, își caută o altă țintă, se întoarce către o lume de care poetul s-a desprins. De acum înainte, agresivitatea poetului se va cheltui pe seama spectacolului lingușitorilor și al celor înșelați de ei, al impostorilor și al succeselor lor nemeritate. Rîsul satirei va ataca o lume de falsă strălucire, de prostie oarbă, de farduri ; „adevărul" spre care se întoarce Boileau, și mulți alții, este cel al chipului descoperit sub masca smulsă :

> În van bufonul groaznic cu strîmbături se-arată
> Să rîdem la ospețe, și ochii ni-i desfată :
> Cuvintele-i alese cer un obraz spoit.
> Dacă îl chemi de-o parte, de mască dezvelit,
> Vezi doar un suflet josnic, nelegiuit, mișel :
> Urîtul mai rămîne sub fardul de pe el. [1]

Agresivitatea demascatoare este forma nouă pe care o ia aici activitatea de *judecare*. Dar, oricare ar fi tonul de înțelegere cu destinatarul epistolei, judecata apare ca act al unei conștiințe solitare care se desprinde de o lume în care nu mai găsește reciprocitate ; ea se rupe de vanitatea timpului prezent și se refugiază în propria ei certitudine. Nu e indiferent faptul că criticii caracterelor viclene Boileau îi adaugă imediat o lungă dezvoltare (inspirată de Juvenal și prefigurînd primul discurs al lui Rousseau) în care critica luxului și a civilizației e dublată de nostalgia „primitivistă" :

> Trăia din truda-i omul, în vremea de-altădat',
> Neînșelînd vreodată, de nimeni înșelat (...)

Resentimentul, chiar dacă e dictat în parte de tradiția unui „loc comun", vizează mersul lumii, și îl consacră pe poet rolului de martor revoltat :

---

[1] *Ibid.*

De-a-mbogățirii rîvnă, încrederea pieri :
Linguşitor, curteanul uită a mai simți.
Doar fard ajunse totul, greşeală, -nşelăciune :
Infama linguşire domnea de-acum în lume. [1]

Cît despre poet, care ştie să recunoască adevărul şi falsul, binele şi răul, el descoperă că virtuțile la care ține lipsesc din lume ; el găseşte în aceasta un motiv, dacă nu pentru a absenta cu totul, cel puțin pentru a se distanța şi a vorbi mai de departe sau mai de sus. Actul judecății, care nu se mai aşteaptă la reciprocitate, nu mai intervine pentru a pecetlui nişte legături de stimă, ci pentru a „caracteriza cu energie dezacordul ce izbucneşte între lumea reală şi principiile unei morale abstracte" (Hegel). Fără îndoială, la Boileau mai dăinuie încă destulă blîndețe voioasă pentru a limita satira la exercitarea unui gen literar în care „mîhnirea" şi „veninul" trebuie să se îmbine cu „rîsul" ; pentru el, se cuvine ca măsura să fie respectată şi să nu încetăm niciodată să „plăcem". Dacă e nevoie, el va şti să „dezavueze" satira sau, atunci cînd i se adresează lui Ludovic, „să învețe să laude în sînul satirei". [2] Dușmanul măştilor şi al iluziilor răufăcătoare îşi păstrează, în lumea dată, o regiune cu putință de locuit. De fapt, el compensează locul comun al măştii universale prin locul comun opus, cel al triumfului inevitabil al adevărului asupra deghizărilor şi ostentațiilor mincinoase :

E lumea, cred, precum un teatru mare,
În care amăgiți şi amăgitori
Joacă, ades, un rol ce nu-i al lor.
Vezi zilnic cum, cu fața de-o mască-mpodobită,
Nerușinat, nebunul pe înțelept imită,
Cel fără-nvățătură vrea învățat să pară,

[1] *Epîtres*, IX. A se vedea, în *Estetica*, remarcabilele pagini în care Hegel defineşte satira ca formă de tranziție între arta clasică şi arta romantică caracterizată prin subiectivitatea infinită.

[2] *Epîtres*, VIII.

Licheaua ticăloasă judecă cinstea rară.
Dar, dacă îngîmfarea îi leagănă-n visare,
Curînd îi vei cunoaște, și adevăru-apare.
Sub ochii firii, ne spoim în van :
Pînă la urmă, viciul ascuns sub suliman,
Șiret, ochiul mulțimii îl vede negreșit. [1]

Iată ce ne poate reconcilia cu lumea, cu „publicul", și-i conferă poetului (satiricului) o funcție în sînul ordinii lucrurilor : el va fi agentul activ al dezamăgirii, al întoarcerii la adevăr și la rațiune. Rol moral, pentru care așteaptă un tribuit de recunoștință.

Dar se dă, cel puțin, indicația despre o ruptură mai radicală și despre o agresiune mai nemiloasă împotriva imposturilor. Și, tocmai prin aceasta, despre o singurătate mai accentuată a judecății demascatoare. Satira devine „mizantropică". (Mizantropia extinde la „neamul omenesc" o mînie consacrată „cusururilor vremii" : ea are în vedere raporturile *prezente*, felul în care, astăzi, oamenii trăiesc „între ei", dar face răspunzătoare de acest lucru „natura umană"). Spre deosebire de Boileau, pe care lumea nu-l mai citește, *Mizantropul* e prea cunoscut pentru a fi necesar să citățm aici versurile care atestă pasiunea demistificatoare, ura contra măștilor. De fapt, Alceste vorbește limbajul satirei, iar atunci cînd denunță calculele interesului material ascunse sub aparența curtoaziei laudative, spusele sînt cele al căror conținut îl cunoaștem deja (din texte în mare parte posterioare) : politețea, departe de a implica respectul față de semeni, este o mîngîiere prefăcută ; lingușirea unora se acordă de minune cu îngîmfarea altora, care-și cere hrana de iluzii ; înlesnirile, avansările, slujbele sînt acordate întotdeauna ticăloșilor mascați etc... Alceste este martorul indignat al unui teatru în care oamenii pot fi atinși de manevrele celor vicleni, pentru că încep prin a-și face iluzii despre ei înșiși.

[1] *Satires*, XI (trad. noastră — I. P.).

Esențialul nu e însă aici : comicul recade, în această piesă, asupra cavalerului sincerității, asupra „demistificatorului". Este ceea ce a simțit foarte bine Rousseau, care și-a început cariera intelectuală prin demistificare, prin acuzarea agresivității disimulate sub masca manierelor curtenitoare : Rousseau a simțit perfect că era vizat dinainte ca un Alceste. Căci „lecția" *Mizantropului*, dacă o ascultăm cu atenție, dezvăluie, în toată întinderea ei, ceea ce discursul clasic consideră a fi capcana ascunsă în orice acțiune demascatoare. Ni se arată, într-adevăr, prin ce contradicții neobservate dușmanul lumii face parte, fără voia lui, din lumea pe care o denunță. Mărturisindu-și dragostea dezinteresată față de adevăr, blamînd lingușirile în care amorul propriu, prin îmbrățișări și declarații de stimă, se îmbată cu iluzii, Alceste nu încetează să facă dovada unui amor propriu mai bănuitor, mai greu de satisfăcut : „Vreau ca lumea să mă distingă..." Cenzorul virtuos este un Narcis decepționat ; Molière nu-l face să fie mai puțin orgolios decît alții [1]. Pe deasupra, prin ce orbire își alege dușmanul măștilor să iubească ființa cea mai mascată din cîte există ? Molière ne arată, la acest om care nu vrea să fie înșelat de nici o iluzie, o contradicție aproape monstruoasă între conduită și maxime. Faptul că ajunge în sfîrșit la ruptura definitivă și se retrage într-un „deșert", îl pune de acord cu principiile sale. Dar aceste principii, prin chiar pasiunea lor, sînt suspecte. Căci Molière ne lasă să înțelegem limpede că ele nu rezultă dintr-o judecată senină, ci din efervescența fierei : mai exact, din bila neagră ; Alceste cu a sa „umoare neagră" [2] este un melancolic, în sensul cel mai exact al caracterologiei și medicinei epocii. Molière îi atribuie temperamentul pe care Boileau și-l atribuie, la rîndul său, sieși (...„din vremea cînd această frenezie, / Cu aburii săi negri-mi tulbură fantezia" [3]...) și pe care pare a-l con-

[1] Acest punct a fost bine pus în lumină de Jacques Guicharnaud, în al său *Molière* (Paris, Gallimard, 1963), p. 510-517.
[2] *Le Misanthrope*, I, I.
[3] *Satires*, II, către Molière.

sidera ca apanaj al instituției satirice [1]. Desigur, există, potrivit cu concepția timpului, o generoasă melancolie, legată de perspicacitatea detașată și meditativă, sau de inspirația poetică. (Nu e o întîmplare faptul că La Rochefoucauld și La Fontaine își spun, și ei, melancolici.) Medicina umorală stabilește, cum se știe, o deosebire netă între răceala obișnuită a atrabilei și starea patologică produsă de încălzirea ei : iluziile, furiile, nebunia se nasc de aici. Îndemînarea lui Molière constă în plasarea lui Alceste între aceste două stări : el e prea stăpîn pe sine pentru a fi un „melancolic generos", însă nu e destul de delirant pentru a oferi un exemplu de „melancolie neagră" care, privîndu-l de minte, i-ar fi alungat și orice aparență de responsabilitate.

Nu e exclus ca, sub pana lui Molière, amorul propriu al lui Alceste („Vreau ca lumea să mă distingă") să fie în strînsă relație cu „melancolia" sa. Nobilii autori de autoportrete din galeria Domnișoarei de Montpensier își atribuie, și ei, „spiritul distins" și temperamentul melancolic. În limbajul de astăzi, am spune că vedem mărturisindu-se — aproape prea direct — narcisismul și confidența unei stări de coloratie „depresivă", pe care Freud și Abraham ne-au învățat s-o legăm direct de narcisism.

Într-o ordine de considerații mai puțin diferită decît s-ar părea, vom adăuga următoarele : spectatorul *Mizantropului* ajunge să se gîndească că agresiunea „critică" împotriva moravurilor vremii, contra corupției sociale, contra interesului cu adevărat animalic ascuns în tranzacția lingușirii, își are sursa într-o dispoziție materială a corpului, și nu într-un act al rațiunii morale. Ceea ce Alceste mărturisește este, desigur, dragostea dezinteresată față de adevăr, pasiunea sincerității, însă această pasiune e subminată dinlăuntru de mecanismul de neînlăturat al *umorii*. Deși s-a situat în opoziție violentă cu mersul lumii, subiectivitatea rebelă nu-și cucerește independența :

[1] Boileau, *Epîtres*, VIII. La Horațiu, Juvenal, Boileau, Alceste, aceleași regrete privind și primele epoci, veacurile virtuoase.

ea rămîne supusă legii necesității fizice. Ceea ce Alceste atacă, se află în el. El pretinde că a părăsit iluzia mincinoaselor „purtări cuviincioase", și cade în iluzia pasionată a ceea ce Hegel va numi „morala abstractă".

Desigur, putem vedea aici un procedeu de inspirație „conservatoare", menit să dezamorseze și să descalifice o critică prea acerbă, orientată împotriva succeselor celor „răi" și a sistemului politic care-i face să predomine. În felul acesta, satira cea mai mușcătoare poate în același timp să treacă dincolo de rampă și să nu aibă nici o însemnătate, deoarece cel care declamă este victima unei „umori" rău stăpînite : el însuși nu e decît un „ridicol". Retorica cunoaște bine acest procedeu : nimic nu permite mai bine discreditarea unor vorbe periculoase decît declararea „în afara sensului" a persoanei care le rostește *(argumentum a persona)*. În ochii anumitor marxiști, psihanaliza pare a proceda exact la fel ; ea neutralizează revolta, dîndu-i numele de nevroză ; ea dezvăluie ceea ce nu e liber în „inadaptările" pe care s-ar cuveni, dimpotrivă, să le salutăm ca pe niște elanuri eliberatoare... Dar acest gen de reproș, adresat lui Molière ori psihanalizei, este de esență teologică : el presupune că, ordinea lucrurilor fiind în mod radical rea, orice act de refuz sau de nesupunere este purtătorul unui har care sfințește, și că orice critică a acestui refuz sare în ajutorul răului.

Fie că marele resort este, la dușmanul jurat al lingușitorilor și al măștilor, narcisismul amorului propriu, sau efervescența unei „umori negre", sau amîndouă împreună, nu e mai puțin adevărat că discursul clasic ne invită să ne întrebăm dacă energia „demistificării" nu se alimentează ea însăși de la o sursă „mistificatoare". El invită la îndoială : cel care vorbește despre sinceritate nu e scutit de greșeală. Cel care rîde de o lume în care frauda își întinde pretutindeni capcanele și momelile, găsește în sine însuși și în afara sa, destule lucruri care să-l momească. Niciodată conștiința, prin virtutea refuzului sau a distanțării, nu poate ajunge la un loc sigur, în care pasiunea, eroarea, iluzia nu ar mai atinge-o. Ea riscă mereu să fie atacată pe la spate, și într-un mod cu atît mai viclean cu

cît va fi crezut mai sincer că s-a eliberat de farmecele iluzorii în care cad oamenii de rînd. Alceste discerne fără greutate dorința de posesiune, ambiția, ura, disimulate sub manierele delicate. Dar, pentru a combate o iluzie de curtoazie care acoperă violența în loc s-o reprime, Alceste devine el însuși violent, deci „nesociabil". Totul trebuie atunci luat de la început. Societatea trebuie reinventată. Dacă nu cumva accepți iluzia, o stăpînești, o exorcizezi dacă se poate, și ești de acord, între persoane prevenite cu grijă, cu niște raporturi îndoielnice, — lucru care nu se întîmplă fără slăbiciune ori îngăduință, dar care valorează mai mult decît ruperea tuturor legăturilor. [1]

[1] Nu ne vom mira că, în timpul revoluției, Fabre d'Églantine l-a ponegrit pe personajul Philinte.

Acest studiu se limitează la o parcurgere a „clasicilor" din secolul al XVII-lea francez. Ar rămîne să fie extins : la alte literaturi, la alte secole. Nu vom face decît să menționăm aici titlul *Nepotului lui Rameau*, și să invităm la recitirea admirabilului comentariu pe care i-l consacră Hegel în *Fenomenologie*. Nu văd, dincolo de *Nepotul lui Rameau*, un alt text despre lingușire, deși găsim, pînă în zilele noastre, și în toate societățile, bogați și săraci, puternici și ambițioși. Fără îndoială că ceea ce s-a modificat sînt condițiile de schimb, regulile tranzacției : lingușitorul putea să aștepte înlesniri sau slujbe în schimbul „gratificației narcisiste" pe care o oferea. Lumea modernă calculează altfel, dă banilor și privilegiilor puterii o altă valoare de schimb.

EXILUL CRITIC

Cea mai mare parte dintre romancieri, în epoca în care apar *Scrisorile persane,* se dau drept simpli editori : aveau în mîinile lor memorii secrete, documente interesante, pe care le încredințează publicului spre a se instrui. Cum au intrat în posesia acestor hîrtii ? Un pretext e repede inventat... Montesquieu nu face excepție. Prefața, sau mai degrabă anti-prefața sa, dă tonul. El își dublează chiar precauția. Nu numai că nu e decît adaptatorul scrisorilor căzute în mîinile sale, ci, sfidînd curiozitatea cititorului, se declară hotărît să-și treacă numele sub tăcere. „Din clipa în care mi se va afla numele, voi tăcea".

Autorul se eclipsează (ori se preface că se eclipsează). El prevede critica și i se sustrage. Dacă li s-ar cunoaște autorul, despre aceste scrisori vesele s-ar spune : „Așa ceva nu e demn de un om serios". Opera ar părea în opoziție cu „caracterul" magistratului. E ca și cum aceste scrisori ar fi lăsate să vorbească prin ele însele, fără cauțiune, fără garant, devenind mai provocatoare prin anonimatul lor.

Incognito-ul nu are drept singur efect protejarea autorului. Identitatea lui n-ar fi fost un foarte mare mister pentru o poliție bine organizată. Efectul căutat îl privește mai puțin pe autor, cît constituirea însăși a operei.

A te preface că publici niște documente comunicate de călători persani, a le adăuga chiar cîteva secrete intime pe care pretinzi că le-ai surprins fără știrea lor, înseamnă întîi de toate să invoci autoritatea vieții reale, înseamnă să dai operei care va fi noutatea zilei, prestigiul unei origini exterioare oricărei tradiții literare : înseamnă să negi (chiar dacă negația e o simplă clauză de stil) orice proveniență imaginară. Trebuie să *acreditezi* cît se poate de viguros existența efectivă a personajelor și a

aventurilor lor. Autorul se străduiește deci să șteargă urmele activității sale inventive. Împingînd lucrurile la limită (așa cum îi place lui Montesquieu să facă), autorul se șterge pe sine însuși. Sistemul clasic al verosimilității favorizează anularea romancierului, în beneficiul textelor „istorice" al căror depozitar indiscret vrea să pară.

În cazul *Scrisorilor persane,* dispariția romancierului are ca efect atribuirea unei aparente autonomii fiecăruia dintre cei care iau pana în mînă ; cartea, dată drept o culegere de misive, are tot atîția autori cîți epistolieri există. Cuvîntul e oferit rînd pe rînd nobililor călători, eunucilor, soțiilor, prietenilor de departe, dervișilor. Regimul lucrării e cel al pluralității conștiințelor, al diversității punctelor de vedere și al convingerilor. Apropiate prin aceasta de eroii de teatru, personajele puse în situația de a scrie se pot supune fiecare propriei lor subiectivități, pot da curs liber pasiunii sau prejudecăților lor, pot să-și pledeze cauza cu argumentele, de bună sau de rea credință, pe care li le inspiră dispoziția de moment.

Însă cititorul a simțit curînd că, în aceste voci plurale, în acești subiecți care au rînd pe rînd dreptate potrivit cu motivele lor particulare, un autor ascuns și omniprezent se complace să confrunte pasiunile opuse, dogmele și critica dogmei, în așa fel încît triumfă pe nesimțite o rațiune ce rezultă din perceperea *raporturilor.* Rațiune pe care nici unul dintre personajele cărții nu o deține (nici chiar rezoneurul Usbek), dar care se manifestă pretutindeni unde contradicția devine evidentă și de nesuportat : atunci, într-adevăr, cititorul presimte în modul cel mai limpede exigența non-contradicției, a universalului.

Or, contradicția e arătată pretutindeni : în interiorul universului persan mai întîi, adică între diverșii epistolieri ai culegerii. Contradicția desparte religiile concurente, prea asemănătoare în dogmatismele lor rivale pentru a nu se anula contactul uneia cu cealaltă ; și Montesquieu ține să ne dezvăluie, prin intermediul privirii mirate a vizitatorilor, că în sînul universului occidental însuși, domnește contradicția dintre ordinea de fapte observabile și cea a valorilor invocate, dintre acte și pretexte...

Dar dacă pentru Montesquieu important e să facă să triumfe raţiunea, prin jocul opoziţiilor de nesuportat, nu-l interesează mai puţin să facă să triumfe, prin chiar acest joc, plăcerea cititorului. Totul, de la libertăţile pe care traducătorul adaptator spune că şi le-a luat faţă de original, pînă la formele acute, uneori de-a dreptul comice, sub care se manifestă cea mai serioasă contradicţie, totul e aranjat în aşa fel încît plictisul să nu se strecoare niciodată în această lectură : „principiul plăcerii" e atotputernic aici, însă fără să intre el însuşi în contradicţie cu exigenţa de raţiune. Plăcerea presupune preparativele şi aproximările care potrivesc un obiect după gustul nostru. Ea presupune de asemenea, cum va spune Montesquieu în *Eseul despre gust,* varietatea, surpriza, simetria : tot atîtea virtuţi literare pe care autorul disimulat a ştiut să le confere operei sale, sub aparenţele docilităţii faţă de documentele pe care a ajuns să le cunoască.

Călătorii se interesează de tot ; totul îi izbeşte şi îi face să reflecteze : iată asigurat principiul varietăţii, pe care vor veni să-l îmbogăţească şi mai mult concertul multiplelor voci feminine, marile arii ale castraţilor. Diversitatea, bine pregătită, generează surpriza ; să citäm, dintre douăzeci de exemple, felul cu totul imprevizibil în care scrisoarea plină de bîrfe privind căsătoria lui Suphis (LXX) urmează după scrisoarea lui Usbek despre atributele lui Dumnezeu (LXIX). Gîndirea cititorului e constrînsă la vii deplasări, care nu sînt lipsite de plăcere din cauza lipsei de cuviinţă. (Să ne gîndim la predilecţia artei decorative a rococoului pentru schimbarea de scară). Surpriza este, la urma urmelor, starea de spirit la care tonul însuşi al *Scrisorilor* năzuieşte mereu să trimită — cel puţin la începutul cărţii. Autorul, scuzîndu-şi îndrăznelile, îşi dezvăluie procedeul : „Aceste vorbe de duh se află întotdeauna în legătură cu sentimentul de surpriză şi de uimire"... Plăcerea ia naştere din vioiciunea ironiei *(trait),* a poantei neaşteptate care răneşte şi provoacă rîsul : şi nimic nu motivează mai bine înţepătura satirei decît ipoteza unei priviri naive, îndreptate asupra lucrurilor din Occident de nişte oameni din Orient, veniţi de

mai departe decît de la Dunăre, şi mai puţin necioplиţi decît virtuosul Ţăran. De la Montesquieu la traducătorul-aranjator presupus, de la acesta la persani, răspunderea vorbelor necuviincioase e respinsă în afară. Scuza cusută cu aţă albă, care pune pe seama surprizei persane ironiile cele mai muşcătoare, eliberează o vorbire pe faţă, pe care n-o opreşte nimic. Insolenţa beneficiază de imunitatea pe care o acordăm oricui vine din afară, liber de orice legătură şi de orice obligaţie. (Aceasta a fost funcţia nebunului de curte, şi este încă, în vremea *Scrisorilor*, cea a Arlechinului ; va fi cea a Naivului şi a lui Figaro).

Ficţiunea persană are astfel un rol de filtru. Ea obligă să nu se scrie nimic care să nu fi fost considerat izbitor şi neobişnuit de către spectatorul oriental. În felul acesta, Montesquieu se obligă să nu spună nimic care să nu aibă o anumită vervă, să nu scrie nimic care să nu marcheze întîi de toate o considerabilă distanţă de necunoaştere între cel despre care se presupune că vorbeşte şi obiectele despre care vorbeşte, — şi care să nu înlăture această distanţă printr-un fel neprevăzut şi pieziş de a atinge punctul esenţial. Consideraţiile, ideile care, sub forma tratatului ori a discursului academic (în care Montesquieu, în anii tinereţii, şi-a încercat forţele în mai multe rînduri), n-ar fi fost decît nişte reamintiri ale moralei clasice sau nişte rapide expuneri ale noii filosofii, sînt, parcă, *puse în tensiune* prin atribuirea lor epistolierului persan ; aceste idei, pentru cel care se presupune aici că scrie, sînt nişte *descoperiri :* ele sînt gîndite şi trasate pentru întîia oară ; cel care le enunţă simte în mod vizibil, formulîndu-le, plăcerea surprizei. Ficţiunea călătorului persan este deci întineritoare, nu numai pentru obiectele exterioare pe care le vede şi le descrie (aşa cum făcuse deja Turcul lui Marana şi alţii cîţiva), ci şi pentru adevărurile pe care le pune în lumină. Cîteva mari principii, bine cunoscute, prea cunoscute, uitate, pot fi astfel reamintite, prin atribuirea lor unui nou venit care le expune în însăşi *clipa* în care raţiunea sa le observă. Prin intermediul acestei înscenări se inventează un stil : el reduce materia obişnuită a eseului la substanţa unei scrisori sau a unei

serii de scrisori ; el autorizează deci lucrul concentrat, înlăturarea excrescențelor, retezarea, și face inutile preambulurile și dezvoltările. Epistolierul persan poate merge la esențial fără a se lăsa stînjenit de toate problemele accesorii care, pentru un autor occidental, s-ar fi acumulat în mod inevitabil. El nu cunoaște, în materie de obiecții, decît pe cele ale religiei musulmane — față de care nu-l costă prea mult să-și declare supunerea, în figurile unui stil împodobit, în care dicțiunea poetică are tot răgazul să-și desfășoare încetinelile. În felul acesta vioiciunea unei cugetări *noi* își află compensația în formulele sinuoase ale unui limbaj *moștenit*, a cărui imitație adaptată după gustul său cititorul francez știe prea bine încă din *Introducere*, că o găsește aici. Prin ficțiunea persană, Montesquieu e atras să scrie altfel, să scrie mai bine : iar această fericire de a scrie se însuflețește rînd pe rînd în rapiditatea cu care se impun axiomele rațiunii, și în parodia ornamentală a stilului figurat al Orientului.

*

A nu se numi pe sine. A nu scrie o epistolă în chip de dedicație (deci a nu numi vreun destinatar privilegiat). Măsura ștergerii numelui nu se oprește la pagina de titlu, nici la *Introducere*. Ea nu are numai o funcție defensivă. Cititorul observă curînd că nici unul dintre indivizii întîlniți în Franța de către vizitatorii orientali nu poartă nume. Anonimatul face parte din sistemul literar al *Scrisorilor persane*, în tot ceea ce privește Occidentul. Ce observăm în ansamblul cărții ? Singurele nume de persoane, în cele 161 de scrisori ale culegerii, sînt cele ale călătorilor, ale prietenilor lor, ale soțiilor, ale sclavilor lor. Numele de persoane ocupă, în *Scrisorile persane*, regiunea ficțiunii orientale. În ce privește Occidentul, numai țările, orașele, instituțiile își primesc aici numele lor : Veneția, Italia, Franța, Paris, și chiar Pontoise, Parlamentul, Academia Franceză etc.... În schimb, regula aproape absolută urmată în *Scrisorile persane* constă în a nu desemna pe nici un francez cu numele său, nici chiar în a-i atribui un nume fictiv. Nici Ludovic al XIV-lea însuși,

nici Philippe d'Orléans, nici Law, care sînt totuşi atît de limpede evocaţi, nu sînt desemnaţi altfel decît prin funcţia îndeplinită, sau prin origine : „regele Franţei", „regentul", „un străin" (sau „fiul lui Eol"). De îndată ce nu mai e vorba despre aceste personaje excepţionale, se va constata că în Franţa pe care o observă călătorii persani, individul, dezbrăcat de orice identitate personală, nu există decît prin gesturi şi rostiri tipice, care-l caracterizează ca reprezentant al unei categorii : eclipsa numelui dezvăluie rolul social, funcţia, comportamentul generic. „Revoluţia sociologică" despre care vorbeşte cu atîta justeţe Roger Caillois în legătură cu *Scrisorile persane,* constă în a omite singularitatea indivizilor, pentru a nu le reţine decît apartenenţa la nişte societăţi parţiale, la nişte grupuri caracterizate cu limpezime : fie că este vorba despre corpuri constituite (Parlament, Tribunale etc.), congregaţii religioase (Capucini, Iezuiţi etc.), locuri publice şi frecventatorii lor (teatre, operă, cafenele), colectivităţi spitaliceşti (Quinze-Vingt, Invalizi) ; sau că e vorba despre marii seniori, despre femei, despre nuvelişti, despre savanţi, e evident că Montesquieu a vrut să le atribuie persanilor săi un interes aproape exclusiv pentru ansamblurile şi sub-ansamblurile observabile în capitală. Cînd se iveşte un portret, singularul trimite întotdeauna la un plural : personajul zugrăvit aparţine unei categorii îndeajuns de importante pentru a fi repertoriată : alchimistul, geometrul, judecătorul, norocosul, „omul care reprezintă" nu sînt niciodată închipuiţi ca fiind singurii din categoria lor... Avem oare, totuşi, un tablou complet al societăţii franceze ? Sîntem departe de aşa ceva. Nu întîrziem prea mult pînă ne dăm seama că nu toate activităţile sînt prezente. Vom nota că în afara menţionării artelor liberale, categoriile profesionale nu sînt deloc evocate. Lumea rurală e absentă. Tipurile psihologice şi pasionale lipsesc şi ele din descrierea lumii occidentale. Aceasta, pentru că Montesquieu rezervă registrul pasional pentru Orient : acolo vor apărea gelozia, mînia, disimularea. ⊙ linie despărţitoare foarte precisă separă lumea sentimentelor, acest orient al sufletului, şi activităţile de

suprafață care mișună în Franța și pe care Montesquieu le satirizează prin intermediul curiozității răutăcioase a persanilor.

În Franța, persanii nu se angajează, nu se leagă de nimic, nu au nevoie să întîlnească mai mult de o singură dată aceeași persoană pentru a-i face portretul. Toate întîlnirile lor sînt niște prime întîlniri, urmate imediat de o descriere fără apel. În felul acesta, cititorul francez e invitat să se distanțeze pentru a examina, din punctul de vedere al străinului, obiceiurile propriei țări, în timp ce e admis, în schimb, în intimitatea sufletelor și a trupurilor, în îndepărtata Persie : cititorul e atras într-un joc care-l îndepărtează de mediul său actual și care-l face prezent în mod indiscret față de o lume absentă. În imaginarul erotic, Persia e aproape ; în ironia observatoare, Franța, anonimă și caricaturizată, devine un continent îndepărtat. Echilibrul *Scrisorilor persane,* raportul prea adesea insuficient cunoscut, dintre partea lor occidentală și partea lor orientală, țin de ceea ce am putea numi regula egalității produselor : înmulțind distanța geografică cu distanța morală, găsim un rezultat sensibil echivalent pentru „romanul" persan (în care sufletele se încredințează scrisorii) și pentru critica generală a societății franceze (care nu oferă decît niște aparențe exterioare).

Persanii sînt izbiți de ceea ce este neobișnuit, ei ignoră „legăturile" dintre idei, obiceiurile, practicile ; noțiunea de *uimire* are, cum am spus, un rol de filtru : să adăugăm că ea e un *agent separator.* În felul acesta, „reducția sociologică", așa cum o practică Montesquieu, nu ajunge la o vedere globală a societății franceze și a funcționării sale, ci la o surprindere discontinuă și fărîmițată a tot ceea ce se oferă în mod succesiv ca uimitor. Din scrisoare în scrisoare, curiozitatea găsește noi mijloace de hrană, adică noi fragmente desprinse de întregul social. Fragmentarea în timp, pe care o impune forma epistolară, merge mînă-n mînă cu descrierea parcelară a tipurilor sociale și a instituțiilor. Chiar fără a excepta scrisorile în salvă (despre Troglodiți, despre depopularea globului, despre cărți), să constatăm că aproape fiecare

misivă își impune limita și o semnalează printr-o *poantă finală*; că în fiecare scrisoare, paragrafele tind fiecare să se marcheze printr-un atac și o concluzie; că fraza însăși se organizează ca o mecanică foarte fin articulată. De unde, adesea, impresia pe care o dă, de eleganță încorsetată, de frumusețe strînsă pe talie. Momentele succesive se detașează unele de altele, bogate, fiecare, de propria lor substanță și de surpriza lor reînnoită. „Ignorarea legăturilor", pe care Montesquieu o atribuie persanilor săi, îi conduce la descoperirea, în Franța și printre creștini, a lipsei de legături logice, a lipsei de coerență: astfel se destramă urzeala presupusă a credințelor și instituțiilor occidentale. Conexiunile strînse nu există, sau nu mai există. Atunci cînd legăturile nu sînt decît imaginare (sau, cum spune Valéry, „fiduciare"), o privire neprevenită știe să vadă lacunele și rupturile. Nu numai că dezleagă, analizează, „deconstruiește", ci, în ingenuitatea ei, ea observă separat ceea ce nu există decît separat. *Non sequiturile* devin aparente... Trebuie atunci să ne mirăm că, cu niște personaje care ignoră legăturile și a căror privire este, ca să spunem așa, generatoare de discontinuitate, Montesquieu a simțit, scriindu-și cartea, nevoia unei compensații? Pe aceste personaje el le face să evolueze în așa fel încît să fie „plasate într-un lanț care le leagă", el combină, între diversele teme ale romanului său, un „lanț secret". Discontinuitatea, așa cum apare din toate părțile, e asumată de un scriitor care vrea să restabilească — în construcția *cărții* — o nouă continuitate...

Discontinuitate nu vrea să însemne deci dezordine: așa cum anatomistul purcede *a capite ad calcem*, curiozitatea persanilor se întoarce din capul locului spre rege și spre papă; ea țintește mai întîi spre cap. Persanii încep prin a pune problema capitală a puterii politice și religioase; a bazei lor psihologice: credulitatea, vanitatea „popoarelor"; a bazei lor economice: bogăția și felul în care se dobîndește ea. Însă, trecînd la alte nivele ale societății, persanii nu urmează ordinea metodică ce i-ar face să descrie, rînd pe rînd, mașinăria care asigură, de bine de rău, mersul instituțiilor franceze. Atenția lor e atrasă

de neregularitățile și accidentele acestei societăți, de epifenomenele care se văd cel mai ușor, de ceea ce vine să semene în ea tulburarea și scandalul : actrițe, cochete, amatori de aventuri galante, flecari, financiari și noi îmbogățiți, cazuiști și confesori, nuveliști, academicieni, oameni de litere certăreți : e lungă lista tipurilor și grupurilor pe care uluirea lui Usbek și Rica le face să apară ca inutile și parazitare, dacă nu de-a dreptul nefaste pentru ordinea socială.

Suprimarea numelui, sau numele mitologic îngăduie să fie menționat ceea ce, sub adevăratul său nume, ar fi fost tabu. (Totul se petrece ca și cum ar exista un tabu al numelui mai mult decît al lucrului.) Dar cum să desemnezi fără să numești ? Descriind. Dacă te prefaci că nu ai un cuvînt pentru a numi în mod sintetic o ființă, un obiect sau o conduită, te obligi să le redefinești prin caracteristicile lor sensibile. Homer devine „un bătrîn poet grec" ; mătăniile, „niște mici boabe de lemn" etc.... Tot atîtea perifraze ; ghicitori imediat rezolvate de cititorul care, în ce-l privește, cunoaște numele evitate. Șiretenia lui Montesquieu constă în a simula lacunele de vocabular ale persanilor în fața a ceea ce le este necunoscut. Afazie voluntară care obligă la un ocol, cînd prin materialitatea redescoperită, cînd prin echivalentele străine ale cuvintelor franceze : *preot* devine *derviș*, *biserică* devine *moschee*. Efectul e dublu : pe de o parte, s-a putut desemna ceea ce ar fi fost primejdios să fie numit pe față ; pe de altă parte, au fost desacralizate obiectele și ființele pînă atunci sacre, surprinzîndu-le din nou în limba profană, sau în cea a unei religii concurente. Numai să dispară codul lingvistic în care se înscrie convingerea religioasă, și nu va mai rămîne decît descrierea gesturilor cerute de rit, dezbrăcate de justificarea pe care o primesc prin „lanțul" care unește ceremoniile, dogmele și „celelalte adevăruri". Actul de încredere, credința nu mai apar decît sub aspectul lor exterior, ca niște *credite* fără contravaloare constatabilă — în felul în care creditele Companiei Indiilor Occidentale, considerate un moment

ca sigure, sînt lipsite de orice acoperire : bula papală nu e decît „o scrisoare mare“ (Scrisoarea XXIV), promisiunile lui Law se mențin toate în virtutea unei „inscripții“ (Scrisoarea CXLII). Iată destule lucruri prin care se poate da în vileag *prostia* celor care se lasă prinși. Critica, demistificarea constau aici în abolirea numelor care inspiră încredere, pentru a arăta inutilitatea lucrurilor reale care, datorită acestor nume, exercită un prestigiu abuziv. În afara codului care le consacră, aceste lucruri nu mai merită să fie respectate. Efectul pe care îl exercitau asupra spiritelor se va numi *magie*, impostură, șarlatanism. În felul acesta Usbek, dușman al măștilor încă înainte de călătoria sa (Scrisoarea VIII), împreună cu complicele său Rica, va face, să cadă o întreagă serie de măști și de prefăcătorii : onoruri vîndute de regele Franței, minciuni ale cochetelor, impostura „omului care reprezintă“, îmbogățiți care-i imită pe nobili, un personaj „travestit în ambasador al Persiei“... Falsificarea e omniprezentă, iar persanii o denunță, cu ingenuitate ori cu mînie, retrăgîndu-le obiectelor de credință numele prestigios, pentru a nu le lăsa decît neînsemnata suprafață pe care o oferă percepției naive... Cartea se încheie cu spectacolul unui faliment.

Dar, oricît de severă e critica formulată în mod explicit sau implicit de către vizitatorii străini, oricît de evident este în lumea occidentală recursul la fard și la purtările ipocrite, nu e mai puțin adevărat că Franța creștină, comparată cu Persia, este o țară în care se trăiește cu fața descoperită, în care femeile îndrăznesc să apară în public, în care veselia poate domni în niște tovărășii alese. Și oricît de vrednică de rîs este foarte adesea preocuparea pentru onoare (din care Montesquieu, încă dinainte de *Spiritul legilor*, face „principiul“ statului monarhic), ea atrage după sine consecințe publice și private mai puțin redutabile decît *teama* care predomină în Persia, în Moscovia, în China, pe scurt, peste tot unde triumfă despotismul. Cel puțin acest lucru rămîne dobîndit în mod inalienabil, după ce socoteala a fost încheiată.

*

Uzbek, Rica : de partea persană, numele de persoane sînt admirabil construite, ca pentru a zugrăvi caracterele și dispozițiile. Căci estetica varietății, care cere deosebiri și nuanțe, vrea ca martorii persani să fie dedublați : asemănători prin originea lor, deosebiți prin sensibilitate.

Rica este mezinul ; este cel care rîde, uneori cel care rînjește. Pentru cititorul francez, singur numele său își spune veselia, libertatea. Aflăm că a lăsat în Persia o mamă „de nemîngîiat" (scrisoarea V) ; nu pare deloc preocupat de acest fapt. Și, cum nu are neveste și nici harem de administrat de departe, el poate aparține în întregime lumii noi care-l întîmpină cu o curiozitate intermitentă (scrisoarea XXX), dar ale cărei maniere, glume și zeflemele le adoptă destul de repede. Nimic nu-l împiedică să se lase captivat de clipa prezentă, să-i guste surpriza și s-o evoce într-un mod care-i restituie plăcerea trăită. El nu dizertează niciodată : relatează ; își zugrăvește în mod viu senzațiile. Pana sa e bună conducătoare pentru satiră sau pentru povestea deocheată (scrisoarea CXLI : *Povestea lui Ibrahim și a lui Anais).*

Rica nu este el însuși decît complementul lui Usbek, care însă deține primul rol. Doar la sunetul celor două vocale ale numelui lui Usbek — vocale ce nu aparțin numelui lui Rica — știm, prin jocul contrastului, că Usbek este omul sumbru și meditativ. Cît despre litera *k,* prin care se încheie numele lui, ea prevestește răul de la sfîrșitul istoriei sale : ea se lasă citită ca emblemă a cruzimii pedepsitoare, spre care-l va purta furia de a fi înșelat. Rica și Usbek sînt construiți potrivit datelor teoriei tradiționale a temperamentelor. Rica : sangvin, juvenil jovial. Usbek : melancolic, și posedînd toate atributele melancoliei „generoase" : veracitatea imprudentă, ostilitatea față de măști și prefăcătorii (scrisoarea VIII), elevația spirituală, detașarea reflexivă, gustul speculației și al marilor abstracțiuni, dar și gîndirea mai înceată (scrisoarea XXV), înclinația spre supărarea încăpățînată, răceala blazată în materie de dragoste (scrisoarea VI), ceea ce nu

exclude resentimentele și chinurile geloziei. Așa cum e imaginat, personajul Usbek poate fi deopotrivă bărbatul matur care se aclimatizează cu greu într-o lume străină, musulmanul rațional pe care experiența îl apropie puțin cîte puțin de deism și cartesianism, autorul presupus al unor miscelanee morale și politice pe care Montesquieu le desprinde din portofoliul său de academician bordelez, stăpînul posomorît al unui harem invadat de dezordine...

Jocul diferențelor și al opozițiilor, în invenția numelor persane găsește mijlocul de a se aplica într-un mod mai complet. Vocala *o*, care-i lipsește lui Usbek ca și lui Rica, îi aparține cu adevărat mîndrei Roxana și eunucului care deține rolul de călău : Solim. Celelalte soții ale lui Usbek, mai puțin eroice, sînt desenate de sinuozitatea literei Z pe care ficțiunea rococoului o asociază tuturor exotismelor : inițiala numelor lor mătăsoase împrumută un corp neliniștii senzuale iar supleței supunere aparentă. Zachi, Zéphis, Zélis pot fi schimbate între ele și aproape confundate în ardoarea chemărilor și reproșurilor lor către cel absent ; sclava Zélide, mai delicată și mai diafană, semnează cu numele său legăturile adesea prea strînse cu stăpînele care-și dispută serviciile ei. Puțin la distanță, Fatmé se lasă ghicită ca fiind mai greoaie și mai arzătoare... Toate numele — masculine sau feminine — pe care le-am citat, sînt cîntărite în balanța strictă a două silabe. Venerabililor derviși (Méhémet-Ali, Hagi Ibbi) le vor reveni numele duble, purtătoare de demnitate.

Usbek apare dintr-o dată în mișcarea itinerarului său spre o lume diferită de a sa (scrisoarea I). El nu întîrzie deloc în Persia ; pelerinajul lui la Com nu e decît o formalitate ; el se grăbește către cunoaștere. Cel care ar acorda o suficientă atenție experienței spațiului în *Scrisorile persane* ar descoperi, încă de la prima scrisoare, însemnătatea pe care o deține măsurarea distanțelor și a timpului. Ispahan, Com, Tauris, Erzeron, Tocat, Smirna, apoi Livorno și Paris : spațiul e marcat cu precizie, subliniat cu toată verosimilitatea cronologică a unei călătorii adevărate, în contrasens cu calea urmată de călătorii oc-

cidentali ale căror povestiri au alimentat informația lui Montesquieu. Urmărirea cunoașterii implică pentru Usbek mobilitatea, deschiderea spre exterior, și mai ales refuzul de a rămîne supus autorității singurei „culturi" a țării de baștină. „Ne-am născut într-un regat înfloritor ; însă n-am crezut că hotarele lui ar fi și cele ale cunoștințelor noastre, și că doar lumina răsăriteană trebuie să ne lumineze" (scrisoarea I). Usbek renunță la orice „iranocentrism" ; trebuie oare să conchidem de aici că Parisului și Occidentului li se atribuie de acum înainte rolul de veritabil centru ? Să recunoaștem mai degrabă caracterul în întregime *reversibil* al spuselor lui Usbek. Toate hotărîrile pe care le ia acest persan cu judecată îl silesc pe cititorul francez să ia o hotărîre analogă și reciprocă : n-a sosit oare timpul să iasă din teritoriul luminat doar de lumina Apusului ? Iar primul demers — pentru a zdruncina siguranța legată de obișnuințele moștenite — nu e oare acela de a imagina surpriza unui vizitator venit dintr-un alt continent ? Europocentrismul e primejduit de întrebările îndrăznețe ale acestui intrus care a știut, în ce-l privește, să se smulgă prejudecăților din climatul său. (Să remarcăm în treacăt că numai cultura europeană a riscat aventura de a renunța la a raporta totul la ea însăși ; că numai intelectualii apuseni au bănuit că celelalte culturi aveau, poate, o egală legitimitate.)

De fapt, spațiul geografic al *Scrisorilor persane* nu comportă numai cele două capitale opuse, Paris și Ispahan ; el include orașele (dintre care unele au fost etape ale parcursului) în care își au reședința corespondenții-informatori : Ibben la Smirna, nepotul său Rhedi la Veneția, Nargum la Moscova, Nathanail Levi la Livorno ; sosesc știri din Spania, din Suedia, din Țara Tătarilor ; Anglia politică e deplin prezentă. Atunci cînd, la sfîrșitul lucrării, Usbek examinează cauzele depopulării globului, scrisorile lui succesive nu constituie un adaos nepotrivit la roman ; ele desăvîrșesc mișcarea unei curiozități expansive, care se interesează de soarta omenirii întregi, pe toată întinderea globului și pe întreaga du-

rată a istoriei cunoscute : China, Americile, Africa sînt luate în seamă. Orizontul spațial al *Scrisorilor persane* se lărgește la extrem. Seriei de scrisori ale lui Usbek (CXIII-CXXII) despre depopularea globului îi corespunde, într-un registru ironic, seria de scrisori ale lui Rica (CXXXIII-CXXXVII) despre vizitele sale la biblioteca mănăstirii : evocarea lui *orbis terrarum* se prelungește astfel prin cea a unui *orbis litterarum :* toate științele, toate istoriile, toate genurile literare vin să dubleze, prin totalizarea livrescă, procesul totalizării spațiale.

La sfîrșitul *Scrisorilor persane,* cititorul nu va fi asistat doar la confruntarea dintre morala Parisului și cea a Ispahanului. El va fi făcut în spirit ocolul lumii. Va fi parcurs toate locurile ilustre ale istoriei : Iudeea, Grecia, Roma. Și, descoperind relativitatea absoluturilor venerate în diverse locuri și în diverse timpuri, va fi simțit nevoia de a se ridica la universal, va fi simțit trezindu-se solicitudinea cosmopolită care dorește fericirea și prosperitatea tuturor popoarelor. Terenul e pregătit pentru triumful conceptelor universale — Rațiune, Dreptate, Natură — în numele cărora vor putea fi condamnate toate fanatismele particulare și toate intoleranțele regionale.

*

În spatele unei prime cauze, o altă cauză. Alături de un motiv, un alt motiv. Montesquieu e considerat un maestru în arta de a discerne determinările multiple, cauzalitățile complexe. El știe că, în domeniul faptelor umane, determinismul este plural. În cazul depopulării globului, numeroase sînt cauzele fizice, și încă mai numeroase sînt cauzele morale care se adaugă celor dintîi.

La fel se întîmplă cu călătoria lui Usbek. O primă cauză, „dorința de a cunoaște", invocată în scrisoarea întîi, ne pare la început că poate fi pe deplin acceptată : este o cauză pe care o putem considera necesară și suficientă. Dar, de îndată ce trece frontiera dintre Persia și Turcia, Usbek îndrăznește să le dezvăluie prietenilor săi din Is-

pahan „adevăratul motiv al călătoriei" sale (scrisoarea VIII). Apărînd la curtea Persiei, el s-a arătat cam prea zelos în a „demasca" „viciul". Nu numai că n-a cucerit „favoarea Prințului", ci și-a atras „gelozia miniștrilor". Înfruntînd cel mai grav pericol și temîndu-se pentru viața sa, el a ales mai întîi retragerea: „M-am prefăcut că sînt foarte legat de științe și, tot prefăcîndu-mă, m-am legat cu adevărat". Curînd, exilul va deveni preferabil, dacă Usbek vrea să-și salveze capul. Astfel, cu toate că dorința de a cunoaște este aici un motiv sincer, și nu un simplu pretext, necesitatea de a scăpa de arbitrar este cel puțin o cauză de egală importanță. Conflictul dintre exigența etică a adevărului (demascarea viciului) și violența ipocrită a curtezanilor, constituie, pentru întreaga lucrare, datul *politic* generator: călătoria în Franța n-ar fi avut loc dacă amenințarea n-ar fi fost atît de gravă. Totodată, se văd justificate atîtea scrisori privind justiția, structura guvernelor etc. Ele emană de la un personaj sensibilizat...

Să măsurăm aici partea de prefăcătorie! În timp ce Montesquieu se preface, făcîndu-l pe un persan să ia pana în mînă, acesta își inventează un rol de savant pentru a-și salva capul (și în curînd acest rol îl atrage cu adevărat). Montesquieu recurge la deghizarea persană pentru a dejuca reacțiile Bisericii sau ale slujbașilor; Usbek, ca într-un fel de oglindă, recurge la fugă, pentru a dejuca mînia unui despot manevrat de miniștrii săi. Totul se petrece ca și cum călătoria lui Usbek ar fi răsfrîngerea hiperbolică a incognito-ului lui Montesquieu, — unul cerînd-o pe cealaltă. Totul se petrece, de asemenea, ca și cum despotismul oriental, care face să apese amenințarea asupra vieții lui Usbek, ar fi imaginea hiperbolică a abuzurilor de putere ale monarhiei franceze. Montesquieu, a cărui reîncredere față de puterea absolută și centralizatoare e cunoscută, își construiește *Scrisorile persane* strecurînd, sub imaginea Franței, pe cea a Orientului despotic: se produce astfel un efect de supraimprimare, în care apar dintr-o dată riscurile unei *orientalizări* a mo-

narhiei franceze. Usbek scrie, în legătură cu Ludovic al XIV-lea : „A fost auzit adesea spunînd că, dintre toate formele de guvernare din lume, cea a turcilor și a măritului nostru sultan îi plac cel mai mult, atîta caz face de politica orientală“ (scrisoarea XXXVII). La sfîrșitul lucrării, cînd Rica relatează surghiunirea Parlamentului la Pontoise, el dezvoltă cîteva considerații privind funcția parlamentelor. Iar această funcție — de a spune adevărul — este tocmai aceea pe care Usbek a vrut s-o îndeplinească de unul singur, înfruntînd toate primejdiile. E suficient să comparăm : „De îndată ce am cunoscut viciul, m-am îndepărtat de el ; însă m-am apropiat apoi de el pentru a-l demasca. *Am dus adevărul* (subl. n.) pînă la picioarele tronului : am vorbit acolo un limbaj pînă atunci necunoscut ; *am descumpănit limgușirea* (subl. n.), și i-am uimit în același timp pe adoratori și pe idol“ (scrisoarea VIII). Dar ce sînt parlamentele ? „Aceste tovărășii sînt întotdeauna vrednice de ură : ele nu se apropie de regi decît *ca să le spună niște triste adevăruri* (subl. n.) și, în timp ce o mulțime de curteni le înfățișează fără încetare un popor fericit sub oblăduirea lor, ele vin *să dezmintă limgușirea* (subl. n.) și să aducă la picioarele tronului gemetele și lacrimile ce le-au fost încredințate“ (scrisoarea CXL). Paralelismul e surprinzător și ne face să observăm aici în Usbek *alter ego*-ul parlamentarului Montesquieu.

Mai tîrziu, în *Spiritul legilor*, imaginea guvernămîntului despotic, cu modelele lui turcești, moscovite, japoneze etc., va constitui din nou un fundal amenințător : puterea nelimitată a unuia singur, dominînd prin teama pe care-o inspiră, apare ca termenul ultim al unui proces de degenerare la care sînt expuse toate societățile. Să se binevoiască a se lua seama— este avertismentul pe care Montesquieu nu încetează să-l repete. „Cea mai mare parte din popoarele Europei sînt încă guvernate de moravuri. Dar dacă printr-un îndelungat abuz de putere, dacă printr-o mare cucerire, despotismul s-ar stabiliza la un anumit punct, n-ar mai exista moravuri și nici vreun

climat care să reziste ; și, în această frumoasă parte a lumii, natura omenească ar suferi cel puțin pentru o vreme, insultele ce i se aduc în celelalte trei" *(Spiritul legilor,* VII, VIII). Aceeași lecție e rostită destul de limpede de către Usbek, în scrisoarea CII : „Cele mai multe dintre formele de guvernămînt ale Europei sînt monarhice, sau mai degrabă sînt numite așa : căci nu știu dacă au existat vreodată cu adevărat asemenea forme ; cel puțin e greu să fi subzistat multă vreme în puritatea lor. Este un stat violent, care degenerează întotdeauna în despotism sau în republică"...

Usbek părăsește Persia sub imperiul fricii (principiu al despotismului) ; problema violenței este așadar plasată la izvorul întregii lucrări. Violență evitată, violență reținută, dar care poate să se arate dintr-o dată pe față, fie în capriciul prințului, fie în revolta supușilor : „Dacă, prin această autoritate nelimitată pe care o au principii noștri — declară Usbek — ei n-ar fi atît de prevăzători pentru a-și pune viața la adăpost, n-ar mai trăi nici o zi ; și, dacă n-ar avea în solda lor un număr nesfîrșit de trupe ca să tiranizeze restul supușilor, stăpînirea lor n-ar dăinui nici o lună" (scrisoarea CIII). Dezastrele turcilor, menționate în scrisoarea CXXIII o exemplifică incomplet. Unde i se poate găsi ilustrarea completă ? În mod paradoxal, în dezastrul haremului lui Usbek.

*

Chiar în momentul în care își părăsește patria, Usbek nu se poate împiedica să privească înapoi. În timp ce prima sa scrisoare mărturisea plăcerea de a *ieși* din limite și de a merge către cunoașterea îndepărtată, a doua scrisoare, adresată primului eunuc negru, e însuflețită de preocuparea inversă : aceea de a menține o ordine imuabilă în locul închis al cărui suveran este. Usbek posedă și el niște trupe în soldă. El are gărzile sale. Nu în jurul persoanei sale, ci în jurul celor mai scumpe avuții ; haremul, femeile lui. În existența sa domestică, el este deci un despot oriental. Conduita prințului față de sine

l-a făcut în zadar să resimtă nedreptățile puterii absolute : Usbek exercită asupra soțiilor sale un drept de viață și de moarte. El vrea să fie ascultat cu supunere ; își îndeamnă eunucii, femeile, să *tremure* la deschiderea scrisorilor sale. Victimă el însuși a teroarei, o exercită la rîndul său. El, care la început (scrisoarea I) se lăudase că e cel dintîi gata să renunțe „la desfătările unei vieți tihnite", n-a renunțat la păstrarea, de departe, a stăpînirii absolute asupra trupului și sufletului soțiilor sale : el vrea să rămînă stăpînul conștiințelor, prin apelul la obligațiile datoriei și prin folosirea simultană a amenințării, deschise sau voalate... Dar absența lui Usbek durează nouă ani ; timp suficient, desigur, pentru a-i permite lui Montesquieu să desfășoare, în penumbra seraiului, toate variantele dorinței frustrate, toate șireteniile compensației, toate versiunile și perversiunile plăcerii substitutive : deoarece femeile închise în harem nu pot, fugi ca soțul lor, ele fug altfel : își găsesc refugiu în imaginar, așteptînd zile mai bune, adică așteptînd ca imaginarul să se întrupeze și ca adulterul să fie săvîrșit. (Evenimentul acesta întîrzie oare atît de mult ? În prima scrisoare pe care o scrie cel dintîi eunuc (IX), se zvonește despre un „tînăr". Este el oare, de pe acum, cel care va reapărea pe furiș de două ori (scrisorile CXLVII și CXLIX) și care își va da suflarea sub loviturile eunucilor, la picioarele Roxanei (scrisoarea CLIX) ? Montesquieu ne lasă să hotărîm singuri. El acordă mari avantaje colaborării cititorului.)

Montesquieu a vrut ca Usbek să fie un dușman al măștilor, un călător îndrăgostit de cunoașterea rațională și, în egală măsură, un reprezentant fidel al moravurilor domestice din Persia (potrivit informațiilor precise furnizate de Chardin, Tavernier, Ricaut etc.). A făcut deci din el un personaj dublu. Mai exact, i-a conferit două funcții distincte : pe de o parte, cea care-l angajează în rolul de observator al instituțiilor occidentale ; și, pe de altă parte, cea care face din el posesorul mîndru a cinci femei și șapte eunuci, adică tiranul care nu pune niciodată

în discuție temeiul dominației sale. Usbek va fi deci rînd pe rînd autorul unor judicioase relatări despre Franța (destinate prietenilor săi masculini), și gelosul care se adresează poruncitor unor ființe a căror supunere vrea s-o perpetueze, dar pe care absența sa (știe prea bine acest lucru) le-a transformat în niște rebele în devenire. Lui Montesquieu nu-i este deci suficient faptul de a-i fi dedublat pe Usbek și Rica ; Usbek însuși devine un individ *bifrons*, orientat spre generalitățile anonime ale societății franceze, implicat în intriga particulară în care romanul pune în joc numele de persoane. N-a compromis oare Montesquieu verosimilitatea eroului său, nu l-a supraîncărcat făcîndu-l să-și asume niște roluri atît de contradictorii ? Cum poate oare spectatorul senin al monarhiei franceze și al istoriei universale să devină, de la o scrisoare la alta, destinatarul neliniștit al misivelor de la Ispahan, misive la care răspunde pe un ton tot mai alarmat și mai violent ? Cum poate martorul detașat să redevină acest soț atît de sălbatic atașat de posesiunile sale ? Și, mai ales, cum poate acest călător dornic de a *vedea* totul, să țină cu atîta încăpățînare ca femeile sale să nu fie văzute niciodată ?

Cititorul trebuie să admită totuși personajul așa cum îi este propus. Ba trebuie chiar să facă mai mult decît atît : va căuta să înțeleagă contradicțiile lui Usbek, fără a se mulțumi să le pună, cu prea multă ușurință, pe seama purtării ușuratice a unui autor dornic să juxtapună agrementele romanului și atracțiile mai solide ale filosofiei și moralei. Personaj contradictoriu, personaj „despicat", Usbek dobîndește, prin însăși ambiguitatea sa, o interpretare care-l îndreptățește deplin pe Montesquieu pentru că l-a făcut așa cum este. Căci contradicția dintre gusturile intelectuale ale lui Usbek și comportamentul său privat este purtătoare de sens ; ea are valoare de învățătură... Oricît de sincer și de hotărît e apelul lui Usbek la rațiune și la universal (lucru despre care depun mărturie atîtea considerații privind dreptatea, adevărul, virtutea etc.), el rămîne oarecum omul unei civilizații și

al unei morale particulare : a fost educat și format de o tradiție istorică. El nu scapă deci condițiilor care-i fixează, îndeosebi în ceea ce privește „moravurile", un punct de vedere *interesat*. Montesquieu a vrut poate să facă evident acest adevăr prea adesea trecut cu vederea : că e inevitabil să te situezi într-un punct de vedere particular, chiar atunci cînd, din ciocnirea și anularea reciprocă a ortodoxiilor incompatibile, dorești să vezi triumfînd ceea ce este general și universal uman. Numai în relativ, pornind de la relativ, putem pleca în căutarea a ceea ce depășește relativul. Tiran melancolic, aservit prejudecăților orientale ale onoarei masculine, Usbek se ridică la o filosofie care, de bună credință, încearcă să se degajeze de toate prejudecățile. El va vedea limpede lipsa de temei sau greșita întemeiere a stăpînirii absolute exercitate de rege ori de papă, însă rămîne, în ce-l privește, scutit de îndoială în privința propriilor sale drepturi de dominație : eunucii nu-i sînt decît niște „josnice unelte", iar aceștia țin sub pază „cele mai frumoase femei din Persia", tratate ca o simplă avere, ca un „depozit prețios". Soțiile sînt niște captive, așa cum sînt captivi și supușii regelui Persiei ori ai țarului : e nevoie de permisiunea expresă a stăpînului pentru a ieși din regat (scrisorile VIII și LI) ; Usbek a pătimit din această cauză ; el le face să pătimească și pe femeile sale. Acestea sînt niște certitudini moștenite, pe care el n-a știut *încă* să le pună în discuție, niște regiuni pe care luminile rațiunii nu le-au atins *încă* în el. Să nu credem deci că, atunci cînd le vorbește femeilor sale despre *ordine, virtute, natură*, el recurge la o frazeologie voit mincinoasă, menită să le impună o veșnică supunere. Aceste vocabule abstracte, departe de a trezi îndoiala asupra legitimității „servituții domestice", îi aduc dimpotrivă, sub pana lui Usbek, justificarea — printr-un abuz simțit doar de cititorul occidental. Iar aceasta e o nouă punere în gardă pe care Montesquieu ne-o adresează : sînt cuvinte prea mari, prea abstracte ori prea vagi, pentru a nu desemna, prin intermediul lor, lucrurile cele mai deosebite. La ce nu poate servi, de exemplu, cuvîntul *Natură* ? În discursul naiv

al lui Usbek, tocmai natura e cea care le abate pe parizience de la adulter : ...„Cînd trebuie să faci ultimii pași, natura se revoltă". În protestul Roxanei revoltate, aceeași natură îndreptățește adulterul : „Ți-am reformat legile potrivit cu cele ale Naturii"... Revolta îi smulge asupritorului vocabularul moral și filosofic, și-l însușește, și îl întoarce împotriva stăpînului abuziv.

Relativul pe care Usbek este incapabil să-l relativizeze constă în „guvernămîntul casnic", adică în obiceiurile și legile care reglementează raportul dintre sexe : iată ceva care deține o semnificație considerabilă. Acest domeniu apare drept cel care, pentru individul care e implicat în el, nu se lasă atît de ușor lămurit de către rațiune : domeniu arhaic, în care obiceiul e mai tiranic decît orice politică deliberată. În timp ce reflecțiile lui Usbek despre drept și istorie ajung dintr-o dată (cu povestea Troglodiților) la cea mai liberă înălțime de vederi, universul sexualității rămîne aservit unui străvechi sistem de autoritate. El constituie aproape o ordine separată, un inconștient irațional și violent, subiacent căutării raționalității și a nonviolenței. Este o marfă comandată dar refuzată ; însă Montesquieu știe foare bine că mărfurile comandate și refuzate sînt întotdeauna contabilizate cu timpul. Dacă, după ce a arătat că nimeni nu scapă de a porni de la un punct de vedere impus de istorie și de educație, Montesquieu a vrut să arate și că o reflecție asupra societății și istoriei îl obligă pe filosof să nu treacă cu vederea propria sa situație și să nu se excludă de la examenul critic, el n-ar fi putut construi mai bine *Scrisorile persane,* cu catastrofa lor finală, ce poate fi considerată drept pedepsirea unei orbiri și a unei neînțelegeri. Împotriva dominației tradiționale și a obiceiului coranic (deci particular) pe care Usbek a vrut să-l facă să domnească *in absentia,* revolta Roxanei, care izbucnește în ultima scrisoare a culegerii, face apel, la rîndul său, și cu mai multă îndreptățire, la valorile universale. *Desfătări, plăceri, dorințe* sînt cuvintele pe care Roxana, murind și triumfînd, le asociază cu autoritatea

„Naturii". În fața iminenței morții se deschide perspectiva unei rațiuni universal eliberatoare, ale cărei exigențe Usbek n-a știut să le formuleze și să le trăiască decît în parte. Curajul Roxanei atestă, *in extremis*, legitimitatea a ceea ce numim astăzi (oarecum greoi) pulsiunea dorinței, și o include în ordinea drepturilor inalienabile. Într-adevăr, pînă la ultima scrisoare, dragostea adevărată fusese marea absentă din *Scrisorile persane*, sau nu-și găsise loc decît în relatarea transmisă de Aphéridon și Astarté : absență ce nu e efectul hazardului, deoarece l-a făcut pe Usbek disponibil, făcînd în același timp posibilă observația obiectivă, privirea atentă și distanțarea ironică. Tînărul *fără nume*, aproape o fantomă, scăpat din brațele Roxanei și care cade sub loviturile eunucilor, reprezintă partea dragostei : parte clandestină, însă îndărătnică în umbra de care se înconjoară, și a cărei jertfire atrage după sine sfîrșitul ficțiunii, dispariția principalilor ei actori...

În Usbek, dorința nu există. Ea a fost ucisă de sațietatea ușuratică. Usbek îi scrie prietenului său Nessir, vorbindu-i despre femeile sale : „Nu pentru că le-aș iubi, Nessir : în această privință, mă aflu într-o stare de insensibilitate ce nu mai lasă loc dorințelor. În mulțimea seraiului în care am trăit, am preîntîmpinat iubirea și am distrus-o prin ea însăși" (scrisoarea VI). Cîmpul este liber pentru reflecție, și întîi de toate pentru cea care se îndreaptă spre societatea bărbaților. „Îmi petrec viața examinînd" (scrisoarea XLVIII). Însă ruptura introdusă în felul acesta între plăcerea de a vedea și domeniul părăsit al legăturilor carnale nu e destul de radicală pentru a echivala cu o asceză. Cînd bărbatul care crede că nu mai iubește vrea să rămînă totuși stăpîn, el se lasă cîștigat de o reflecție mai puțin liberă, în care gîndirea, întoarsă către soțiile rău păzite, se întristează văzînd că-i scapă un bun la care nu ține totuși deloc : reflecție retrospectivă și nefericită, care e tocmai aceea a geloziei : „Din însăși răceala mea se ivește o tainică gelozie care mă sfîșie" (scrisoarea VI). În felul acesta, elanul voios al

curiozității reflexive, care descoperă și descrie în mod liber o lume nouă, e contrabalansat de o reflecție posomorîtă, de semn contrar, îndreptată spre avuțiile pierdute și care, din cauza chinurilor și neliniștii, vede cum i se agravează pierderile. Cînd Usbek, în ultima sa scrisoare (CLV), îi vestește prietenului său Nessir apropiata întoarcere la Ispahan, el se așteaptă să rămînă captivul reflecției geloase, pînă și în brațele femeilor lui regăsite. În acest punct, reflecția devine un adevărat blestem și ajunge să egaleze, prin ruptura pe care o instaurează, efectele rănii care, provocată trupului eunucilor, i-a „despărțit de ei înșiși" (scrisoarea IX) : „Mă voi duce să mă închid între niște ziduri mai îngrozitoare pentru mine decît pentru femeile care sînt păzite acolo. Voi duce acolo toate bănuielile mele ; zelul lor nu mi-o va înlătura pe nici una ; în patul meu, în brațele lor, nu mă voi bucura decît de neliniștile mele ; într-o vreme atît de puțin potrivită pentru cugetare, gelozia mea va găsi destul timp s-o facă. Lepădături nedemne ale firii omenești, sclavi ticăloși a căror inimă a fost închisă pentru totdeauna la toate simțămintele dragostei, nu v-ați mai plînge soarta dacă ați cunoaște nenorocirea sorții mele" (scrisoarea CLV). Această ultimă scrisoare a lui Usbek este pandantul simetric și invers al celei dintîi (și al celei de a opta) : cartea începuse prin mișcarea centrifugă — spre cunoaștere, departe de puterea dușmanilor de moarte ; ea se încheie, în sens opus, cu nostalgia centripetă („fericit cel ce [...] nu cunoaște alt pămînt decît cel care i-a dat zile"), și cu resemnarea în fața morții : „le voi duce dușmanilor capul meu". Iar cînd cititorul a luat cunoștință de scrisoarea Roxanei, răsturnarea s-a desăvîrșit. Întîlnisem în Usbek un nemilos dușman al măștilor (scrisoarea VIII), un demistificator care știa să dezvăluie credulitatea francezilor; dar iată că apare el însuși ca victimă a iluziei. El a fost jucăria aparențelor. S-a lăsat mistificat. El e cel care a fost prea credul, și care s-a lăsat înșelat de o mască : „Dar tu ai avut mult timp avantajul de a crede că o inimă ca a mea îți era supusă. Eram amîndoi fericiți : tu

mă credeai înșelată, iar eu te înșelam" (scrisoarea CLXI). Scrisoarea Roxanei, restabilind domnia iubirii absente, anunțînd sfîrșitul violent al eunucilor, îi dă întregii opere *poanta* în același timp neașteptată și necesară, sub înfățișarea unei revanșe exasperate. (Figurile de retorică folosite aici sînt în egală măsură antiteza și hiperbola : antiteza, pentru a marca răsturnarea ; hiperbola, pentru ca o singură scrisoare să contrabalanseze, prin intensitatea ei, cele o sută șaizeci de scrisori care o preced.) Dintr-o dată, iată că sîntem obligați să *recitim* toată cartea pentru a descoperi în ea un Usbek orbit, predicînd, de la o prea mare depărtare, soțiilor sale, o virtute neomenească, atribuindu-i cu îngăduință pudorii virginale a Roxanei (scrisoarea XXVI) o conduită pe care o știm de acum înainte motivată de ură. Încă de pe atunci, el se rătăcea, nu vedea limpede. Găsim în justificarea filosofică pe care Usbek o dă sinuciderii (scrisoarea LXXVI) scuza anticipată a gestului final al Roxanei. Dimensiunea ironică a *Scrisorilor persane* nu se dezvăluie în întregime decît la această a doua lectură, luminată de brusca revelație a ceea ce ne rămăsese multă vreme ascuns.

*

Totul se răstoarnă în *Scrisorile persane*. Inversarea și stilul cu inversiuni este instrumentul predilect al lui Montesquieu, atunci cînd evocă tirania și consecințele ei. Căci tirania e puterea împinsă la exces (puterea hiperbolică) și a cărei exagerare atrage după sine în mod inevitabil o basculare brutală spre excesul contrar. Vorbind la modul general despre despotism, fără să știe că vorbește și despre „guvernămîntul (său) domestic", Usbek scrie : „Găsesc că însuși prințul, care e legea însăși, este mai puțin stăpîn decît oriunde în altă parte" (scrisoarea LXXX). Însă Usbek citise niște considerații analoage, construite prin antiteze, într-o scrisoare pe care Zélis i-o adresa și în care ea îi făcea cunoscută autonomia de neîmblînzit a unei conștiințe ce nu se lasă tratată ca un obiect : „Chiar în închisoarea în care mă ții, sînt mai liberă decît tine : de-

geaba îți îndoiești luarea-aminte ca să fiu păzită, eu tot mă bucur de îngrijorarea ta" (scrisoarea LXII).

Eunucii sînt instrumentele tiraniei : tocmai de aceea contrariile se înscriu în mod paradoxal în ei. Bărbați, însă încetînd să fie cu adevărat bărbați, ei sînt inversiunea întrupată. Sînt locul pivotal al inversiunii. Usbek îi scrie primului eunuc negru : „Tu le poruncești și li te supui ; le îndeplinești orbește orice dorință și le obligi totodată să se supună legilor seraiului (...). Rămîi pe mai departe într-o adîncă umilință față de cele care-mi împărtășesc iubirea ; dar fă-le să simtă și deplina lor supunere" (scrisoarea II). Eunucul dispune de o putere redutabilă, însă prin delegație, și fără să înceteze a ști că a fost scos din neant prin însuși actul care a nimicit în el puterea virilă. El este, așadar, în toate privințele, cel ce trăiește contradicția unei puteri care se anulează, ori a unei anulări fizice care se transformă în putere. Pierderea impusă de emasculare e luată în seamă într-o tranzacție. Alienarea radicală își găsește contraponderea : „Sătul de a servi în funcțiile cele mai chinuitoare, mă gîndeam să-mi sacrific pasiunile pentru liniște și bogăție" (scrisoarea IX). Dar tranzacția se săvîrșește oare conform cu această speranță : avantajele materiale (bogăție) și morale (liniște) sînt oare cu adevărat dobîndite în schimbul integrității sexuale (pasiuni) ? Imposibilitatea organică de a atinge și de a poseda o ființă reală, departe de a anula orice poftă, lasă cîmp liber dorințelor zadarnice, regretelor, fantasmelor. Puterea, îndată ce a fost cîștigată, face dureroasă despărțirea care o condiționează : „Nenorocitul de mine ! Mintea mea mă făcea să văd despăgubirea, și nu pierderea : nădăjduiam că voi fi eliberat de neajunsurile dragostei de neputința de a le îndeplini. Vai ! urmările pasiunilor au fost stinse în mine fără să li se stingă și pricina, încît, departe de a fi ușurat de ele, mă aflam înconjurat de obiecte care le ațițau fără încetare" (scrisoarea IX). Tristețea eunucului ține la faptul că, fiind total dependent de obiectul care-i este în toate chipurile interzis, el nu poate de acum înainte să-l regă-

seasca decît pe căi perverse : teroarea, intimidarea, pedepsele. Suferința suportată de eunuc se inversează în suferință impusă femeilor ; noțiunea de *revers* [lovitură, atac] apare în mod semnificativ în legătură cu aceasta, iar inversarea nu încetează să se repete, ca un mecanism infinit : „La aceleași femei pe care eram ispitit să le privesc cu niște ochi plini de duioșie, nu mă uitam decît cu priviri aspre (...). Cu toate că le păzesc pentru altul, plăcerea de a mă face ascultat îmi dă o tainică bucurie : cînd le fac să ducă lipsă de toate, mi se pare că o fac pentru mine, și dobîndesc astfel întotdeauna o satisfacție indirectă (...). Aceasta nu înseamnă că nu am, la rîndul meu, un număr nesfîrșit de neplăceri, și că aceste femei răzbunătoare nu încearcă în fiecare zi să întreacă cu mult ceea ce le îngădui eu : răspund cu lovituri îngrozitoare *(elles ont des revers terribles)*. Între noi există un fel de flux și reflux de putere și de supunere“ (scrisoarea IX).

Singura cale compensatoare ce se deschide, pentru o revanșă a eunucului, este cea a cunoașterii și a vicleniei: doar dezvoltîndu-și o cunoaștere foarte specializată — *pătrunzîndu-le* pe femei cu privirea, semănînd vrajba și clevetirile — el poate să-și stabilească mai temeinic stăpînirea asupra făpturilor din harem, și chiar să-și impună voința față de stăpînul său. Acesta e exemplul pe care conducătorul eunucilor negri spune că l-a găsit la cel de la care deține secretele artei sale : „Îndrumat de acest mare maestru, învățai arta anevoioasă de a porunci și mă formai potrivit cu preceptele unei cîrmuiri neînduplecate. Am studiat, îndrumat de el, inima femeilor ; mă învăță să trag foloase din slăbiciunile lor și să nu mă mir de îngîmfările lor (...). Nu era numai un om hotărît, ci avea și un spirit pătrunzător : le citea gîndurile și prefăcătoriile ; gesturile lor studiate, chipul prefăcut, nu-i puteau ascunde nimic ; le cunoștea faptele cele mai ascunse și cuvintele cele mai tainice ; se slujea de unele pentru a le cunoaște pe celelalte și îi plăcea să răsplătească pînă și cea mai neînsemnată destăinuire. Și pentru că nu se apropiau de soțul lor decît atunci cînd erau anunțate,

eunucul chema pe cine voia el, și îndrepta privirile stăpînului său către cea pe care o avea el în vedere ; iar această preferință era răsplata dezvăluirii vreunei taine. Își convinsese stăpînul că buna rînduială cerea să-i lase lui această alegere" (scrisoarea LXIV). Vedem cum se îmbină aici, în sînul aservirii, o remarcabilă mașinărie a dominației, în care mijloacele psihologiei demascatoare se conjugă cu o tehnică verificată a delațiunii răsplătite. Puțin lipsește ca stăpînul să devină la rîndul său jucăria unei administrații atît de rafinate, a unui „corp intermediar" devenit atît de necesar ordinii generale. „Mă simt în serai ca într-o mică împărăție, iar ambiția mea, singura pasiune care-mi mai rămîne, e cît de cît satisfăcută" (scrisoarea IX). Această comparație formulată de primul eunuc lasă să se înțeleagă că „despotismul domestic", oricît de fidel ar fi descris conform documentelor accesibile, poate fi citit ca o *figură* erotizată a despotismului politic care predomină în Orient și a cărui eventualitate pîndește monarhia franceză. Devine atunci evident faptul că puterea absolută nu poate face să domnească ordinea decît cu ajutorul unei clase de funcționari, în același timp privilegiați și frustrați, autoritari și alienați, care găsesc o plăcere substitutivă în faptul de a se face temuți de popor : ei au în mînă, pentru fiecare individ, favoarea și dizgrația, recompensele și pedepsele. Datorită lor, despotul poate să-și impună de la distanță voința : el face din ei agenții propagandei sale, organizatorii diversiunii prin jocuri și activități „teleghidate" : „Oferă-le toate plăcerile care pot fi nevinovate ; înșeală-le neliniștile ; distrează-i cu muzică, dansuri, băuturi delicioase ; convinge-i să se adune adeseori" (scrisoarea VI). S-a remarcat pe bună dreptate [1] că, în statul-serai, aparatul de poliție și de propagandă asigură o coeziune și o ordine care amenință în orice moment să dispară. La care se adaugă riscurile evidente pe care le întîmpină stăpînul suprem dacă ministrul-eunuc, căruia vechimea (acest mare

[1] Aram Vartanian, *„Eroticism and Politics in the Lettres Persanes,* New York, *Romanic Review,* LX, I, 1969, p. 23-33.

principiu al administrațiilor) îi conferă puterea, este un „imbecil" : un asemenea exemplu este oferit, la sfîrșitul *Scrisorilor persane*, de slabul și credulul Narsit, care lasă să se agraveze dezordinea. Solim, prea tîrziu investit cu autoritate, nu va reuși decît să exaspereze revolta prin dezlănțuirea lui sadică : s-a creat o situație în care nici o măsură, pornind de la funcționarii-eunuci, nu mai poate evita dezastrul ; toate soluțiile sînt rele : revoluția a devenit inevitabilă. Aceasta e demonstrația politică, insinuată de-a lungul dramei romanești și propusă ca o metaforă hiperbolică a primejdiei ce amenință Franța. Domeniul erotic servește ca loc de experiență imaginară pentru o teorie generalizată a puterii.

Căci ceea ce îl preocupă pe Montesquieu — și ceea ce îl va preocupa tot mai mult — este forma și tipul general al puterii, în raporturile sale cu locul și momentul în care se exercită ea, sînt consecințele pe care le atrage după sine, în fiecare sistem de guvernămînt, felul în care sînt luate hotărîrile și metodele prin care ele sînt aplicate. (Epoca noastră, care crede în general că nu există decît nedreptăți de ordin economic, ar face bine să urmeze încă o dată școala lui Montesquieu.)

În orice împrejurări, lui Montesquieu îi place să evalueze prețul ce trebuie plătit : el face socoteala cîștigului și a pierderii. Vrea cineva, ca Usbek, să exercite de departe o putere absolută ? Trebuie să facă atunci să domnească, asupra unei administrații de eunuci, o teroare pe care ei o vor exercita la rîndul lor. Prețul ce trebuie plătit e scump, și-l lasă încă pe stăpîn în nesiguranță. Ce valoare are securitatea dobîndită cu prețul acesta ? Ce valoare au declarațiile de supunere obținute în aceste condiții ? Dacă e adevărat că femeile din Persia își datorează frumusețea vieții supuse regulilor, pe care o duc în serai, și dacă această viață regulată implică supravegherea constantă a eunucilor, nu costă ea oare prea mult ? Într-o asemenea societate, educatorii vor fi niște sclavi ; bieți educatori ; un interlocutor francez îl întreabă pe Usbek : „Ce se poate aștepta de la o educație primită de la un nenorocit care-și face o onoare din a păzi femeile

altuia și se mîndrește cu cea mai josnică slujbă din cîte pot avea oamenii ?" (scrisoarea XXXIV). Acestei consecințe morale i se adaugă o alta, demografică, a cărei gravitate Usbek n-o ascunde : „Astfel, unui bărbat care are zece femei ori țiitoare nu i se par prea mulți tot atîția eunuci ca să le păzească. Dar ce pierdere sînt pentru societate acest mare număr de bărbați morți încă de la naștere ! Ce scădere a populației trebuie să urmeze !" (scrisoarea CXV). Cu siguranță, prețul e scump, mult prea scump pentru o judecată dreaptă... Cu ce preț se cumpără, la Troglodiți, grija exclusivă pentru interesul personal ? Poporul nu poate supraviețui ca și comunitate : reversul anarhismului egoist este dispariția statului. Seria de scrisori ale lui Usbek privind scăderea populației globului face socoteala — mult deficitară — a consecințelor monahismului creștin, a interzicerii divorțului, a poligamiei musulmane, a cuceririlor coloniale : prețul ce trebuie plătit e evaluat în oameni — însă dintr-o perspectivă în întregime aritmetică și cantitativă. Lui Rhedi, care e îngrijorat (înainte de Rousseau) de efectele răufăcătoare ale artelor și științelor, Usbek îi răspunde, de data aceasta, dînd asigurări că prețul cu care e plătit progresul tehnic este, la urma urmelor, avantajos : și bilanțul pozitiv este făcut, acum, în limbajul numeric al prosperității economice.

Cîntărirea precisă a efectelor și a consecințelor unei politici, dar și a condițiilor ce trebuie îndeplinite pentru a o practica ; punere în ecuație, într-un limbaj cu aproximație newtonian, a acțiunii și reacției : toate aceste lucruri Montesquieu nu vrea să le piardă nicidecum din vedere atunci cînd încearcă să știe, pentru fiecare formă de exercitare a puterii (și îndeosebi pentru forma despotică), cît costă ea în schimb. *Scrisorile persane* sînt deja un mod de a experimenta modelul tiranic și de arăta, în cele din urmă, că este insuportabil. Găsim, în dosarul *Spiritului legilor*, această frază care rezumă sec, dar cu putere, rezultatul experienței : „Nu trebuie ca regii Europei să se expună despotismului Asiei ; această măruntă fericire de a da porunci irevocabile *se cumpără atît de scump aici,*

(subl. n.) încît un om cu mintea întreagă nu poate să și-o dorească".

Dincolo de registrele atît de variate, de scrisorile discontinue, de răsturnările sale, cartea lui Montesquieu nu are, în cele din urmă, decît o singură temă și nu dezvoltă decît o interogație unică: dacă omul nu vrea să impună și să sufere nici un fel de separație, și dacă, deși refuză dezordinea și violența care urmează în mod necesar emancipării poftelor individuale, el respinge în egală măsură o ordine opresivă ce s-ar instaura cu prețul unei amputări a trupului și inteligenței sale, ce organizare trebuie să dea el vieții și instituțiilor sale? La ce autoritate trebuie să facă apel, dacă nu vrea să-și sacrifice nici dorința, nici rațiunea? Răspunsul dat de Usbek, în această carte în care toate autoritățile exterioare sînt sfidate, este un act de încredere într-o normă înnăscută și universală, care se opune tuturor presiunilor impuse din afară: Dreptatea este în același timp un „principiu interior" și un „raport de conveniență" între lucruri. Este jugul de care nu ne putem dezrobi (decît renunțînd să supraviețuim). Autoritatea constă în conștiința omului, judecător calificat al lumii fizice și al lumii morale — dacă el știe totuși unde i se opresc certitudinile. Și chiar dacă autoritatea nu poate fi despărțită de ideea pe care ne-o facem despre un Dumnezeu al dreptății, ideea aceasta ia naștere tot în omul însuși. Și tot omului îi revine sarcina de a calcula jocul forțelor care asigură perfecțiunea rațională a unei guvernări, îngăduindu-i să meargă „spre țelul său cu mai puțină cheltuială" (scrisoarea LXXX).

Usbek, care enunță aceste principii, și care știe că oamenii devin nedrepți de îndată ce „preferă propria lor satisfacție satisfacției celorlalți", este el însuși incapabil să observe propria lui nedreptate. El este exemplul unei separații persistente între ordinea reflecției și cea a actelor. Exemplul este stînjenitor, și ar trebui să rămînă astfel. Nu ne vom elibera de ea declarînd că această separație este defectul unei filosofii „idealiste", ca și cum întîrzierea actelor față de principii ar fi doar atributul idealis-

mului. De fapt, Montesquieu observă foarte bine toți factorii materiali ai istoriei, și știe că preferința pe care oamenii o acordă „propriei (lor) satisfacții" este unul dintre acești factori, și nu dintre cei mai neînsemnați. Prin vocile jucăușe și grave ale cărții sale, prin eșecul lui Usbek, el ne angajează să recunoaștem o exigență pe care sîntem încă departe de a ști să o satisfacem : acordul dintre acte și gîndire într-o aceeași rațiune eliberatoare, refuzul tiraniilor ce tutelează popoarele și mutilează trupurile.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DESPRE STILUL FILOSOFIC AL LUI *CANDIDE*

ELEMENTE COMPOZITE. O povestire? Desigur. Dar și mai mult decît atît, simulacrul unei povestiri. Vreau să spun: parodia ei, răsfrîngerea ei mai ușoară. Romanescul este, în *Candide*, caricatura romanescului, versiunea lui exagerată, care respinge dintr-o dată toate convențiile generice — fie că sînt cele ale romanului de aventuri (de proveniență elenistică), ale romanului picaresc, sau cele, încă și mai receptive față de neverosimil, ale basmului. Fiecare dintre aceste genuri, atunci cînd e respectat, stabilizează un nivel de discurs fictiv, în interiorul căruia elementele își răspund într-un mod congruent — astfel încît să constituie, în irealitatea literară, un efect de omogenitate ce are funcția de a se substitui, la modul figurativ, omogenității experienței noastre despre lumea „reală": în felul acesta se captează o „încredere" estetică.[1] În *Candide*, evenimentele, și mai ales felul în care se succed, nu numai că sfidează orice credibilitate: ele dau de știre — prin caracterul lor neomogen — că nu cer încrederea cititorului, că îl lasă liber: morți aparente, regăsiri nesperate, înlănțuiri ultrarapide, țări fabuloase, bogății fără margini — totul ne avertizează că nu trebuie să acordăm întîmplării înseși atenția noastră serioasă, totul trimite la niște modele literare arhicunoscute, de care ridiculizarea dispune după plac, deformîndu-le rînd pe rînd, într-o parabolă care ne învață să nu avem încredere în învățături.

E, atunci, un joc? Desigur. Însă un joc în care, prin parodie, nici una dintre situațiile evocate nu se află în afara realității momentului prezent: în Germania se duce

[1] Dacă ar trebui să înscriem *Candide* într-o tradiție, trebuie s-o alegem pe cea care pornește de la Lucian și trece prin Rabelais.

războiul, se masacrează ori se violează ; în Portugalia sînt arși ereticii ; la sălbaticii din America, prizonierii sînt mîncați ; la Paris, călătorii naivi sînt pungășiți la joc sau prin case deocheate. Candide nu este, în multe privințe, decît numele de împrumut, identitatea minimală ce trebuie conferită unui personaj a cărui funcție esențială este de a se izbi de lume așa cum evoluează ea, și de a o dezvălui, prin aceasta, așa cum este.

Formula lui *Candide* este deci compozitul și „potpuriul" : nu vreau să vorbesc doar de succesiunea caleidoscopică a episoadelor : mă gîndesc îndeosebi la amestecul ficțiunii autodistrugătoare cu adevărul de neevitat, la alcătuirea instabilă, formată de arbitrarul narativ și intruziunea violenței înconjurătoare. Libertatea conținutului merge mînă-n mînă cu obsesia răului omniprezent care, oriunde se întoarce individul, strivește orice libertate. Prin neverosimila ei rapiditate, călătoria lui Candide devine o trecere în revistă aproape generală a țărilor lumii ; economia timpului narativ asigură deplasarea dintr-un loc într-altul, și face astfel posibil un cumul de experiență cu privire la prostie, intoleranță și abuzurile de putere. Irealismul povestirii face ca spațiul terestru să poată fi parcurs în toate sensurile și permite însumarea realităților înspăimîntătoare, dintre care nici una nu poate fi pusă la îndoială și nici atribuită fanteziei autorului.

Prin folosirea sistematică a deriziunii, și datorită invincibilității unui erou care scapă în ultimul moment de toate primejdiile, Voltaire poate înmulți evocarea violențelor celor mai atroce — în beneficiul unei strategii a denunțării repetate. Scrisul lui Voltaire procedează prin tăieturi, elipse, litote — prin toate formele *scăderii* — în timp ce expresia emoției indignate ar fi umflat fraza, ar fi alungit plîngerea, ar fi ocupat timpul pentru a lăsa să emane „adevărul" sentimentului : astfel se realizează o scurtare a timpului afectiv, un efect de accelerare emotivă. Prin felul său deliberat de *a juca fals*, Voltaire scapă pericolelor exagerării sentimentale și „rateurilor" elocinței. Înclinația lumii de a face rău apare într-un mod

cu atît mai categoric, mai încăpățînat — într-un climat de secetă ce nu lasă loc nici înduioșării, nici consolării. În *Candide,* nimic din ceea ce e atroce nu e inventat : Voltaire oferă un documentar, oarecum simplificat și stilizat, dar care constituie antologia atrocităților pe care gazetele le aduceau la cunoștința oricărui european atent. Poate că întîlnim în *Candide,* sub formă de ficțiune, primul exemplu al unei atitudini devenite astăzi comună în Occident, ca urmare directă a avîntului mijloacelor de informare : perceperea tuturor rănilor omenirii, printr-un fel de sensibilitate dureroasă, care-și întinde rețeaua nervoasă la suprafața întreagă a globului. Voltaire se înfioară de suferințele de pe pămînt : el cunoaște, ori crede că cunoaște toate focarele de nedreptate, toate spolierile : le numără, le confruntă și le opune. Căci este prea inteligent ca să denunțe greșelile unui singur partid : el vede comițîndu-se aceleași crime de către prinții rivali, de către bisericile antagoniste, de către popoarele „civilizate" și cele „sălbatice".

DOUĂ TRĂSĂTURI ALE ROCOCOULUI. Dacă linia sinuoasă, cu ceea ce ea comportă drept capriciu neașteptat, este una dintre figurile-tip ale gustului rococo, călătoriile lui Candide, cele ale bătrînei și ale Cunégondei sînt transcrierea lor cea mai limpede pe harta globului : hazardul, dorința, persecuțiile provoacă ocoluri nesfîrșite, pînă acolo încît nimic nu pare ocol, și nici o direcție nu rămîne privilegiată. Cît despre pofta de nou, de „picant" — altă trăsătură a gustului rococo — ea e prezentă în mod superlativ.

Jocul, parodia, satira, denunțarea violenței, în lumea actuală, ancheta filosofică : iată ce alcătuiește nu numai o operă compozită, ci un text *fără precedent,* un text ce nu vrea să aibă, cu cele de dinaintea lui, decît raporturi polemice. Prin diversitatea sa, prin neprevăzutul și scabrosul aventurilor, prin neprevăzutul itinerarului, prin succesiunea surprizelor, prin scurtimea eficace a fiecărui episod, *Candide* asociază toate rețetele „picantului" și pro-

duce acel excitant prin excelență care e noutatea. Vizitarea bibliotecii lui Pococurante (cap. 25) trece în revistă toate modelele trecutului, întreaga instituție literară : amatorul dezgustat vorbește despre ele cu dispreț. Literatura pare a fi ajuns la sfîrșitul ei. *Candide* este cartea suplimentară, în care se face inventarul trecutului, și care vine după inventar : cartea *în afara literaturii*, în afara filosofiei, care-și bate joc de literatură și de filosofie și care, bineînțeles, nu poate face altfel decît să propună, la rîndul ei, o altă literatură, o altă filosofie. „E o foarte mare plăcere — spune Cocambo — să vezi și să faci lucruri noi". [1]

UN ARHETIP : VICTIMA DE CARE SE RÎDE. Cu toate acestea, nu e greu să-l reducem pe *Candide* la un tip imemorial : cel al naratiunii bufone (sau al pantomimei), care desfășoară resursele celei mai înalte virtuozități pentru a figura contrarul virtuozității : neșansa și stîngăcia.

Nu e deloc nevoie, aici după atîția alți comentatori, să insistăm asupra voioșiei acestei scrieturi fără densitate și fără umbre, asupra îndemînării de manevrare care aranjează cu o autoritate suverană repetițiile, contrastele, elipsele ; care deplasează după plac decupajul sintactic pentru a produce efecte de echilibru sau de ruptură a echilibrului. Această dominare ce se disimulează atît de puțin, care își etalează așa de direct resursele, nu este, prin ea singură, izvor al comicului : ea devine astfel luîndu-și ca obiect nondominarea ; vreau să spun : povestea unui tînăr naiv, care nu poate stăpîni nimic din ceea ce i se întîmplă, și care aleargă din nenorocire în nenorocire. Aventurile sale, ca și cele ale atîtor măscărici, încep prin lovituri de picioare în spate; noi rîdem, în timp ce el plînge, în timp ce suspină și deznădăjduiește.

Scriitura povestirii, *activă* în modul cel mai înalt, își calculează și guvernează toate efectele ; iar unul dintre

[1] *Candide ou L'Optimisme*, ed. crit. de André Morize (Paris, 1913), cap. 14, p. 79.

principalele sale efecte este de a reprezenta contrarul său, sortindu-l pe *Candide*, aproape pînă la sfîrșitul aventurilor sale, *pasivității* [1] și uimirii : Candide, care la început nu vorbește și nu acționează decît în dependență de ceilalți, vede că vorbele și faptele sale atrag după ele urmări disproporționate : el e în mod constant deportat în afara a tot ceea ce sperase ori prevăzuse. Rara maliție pe care o desfășoară povestitorul ne face să asistăm la pățaniile unei ființe ușor de păcălit, care nu-și stăpînește propriul destin — în afară de momentul final, în care pare să înceapă timpul stabilității active. La fel se întîmplă, pe scenă sau la circ, cu cel ce suferă eșecurile cu droaia, însă reglate ca niște pași de balet și încheiate întotdeauna cu o restabilire strălucitoare. Spectatorul încearcă o foarte plăcută ameteală văzînd o asemenea superioritate tehnică folosită pentru a mima un destin de victimă [2].

Mai bine zis : un destin în care dorința își ratează obiectul, îl pierde, nu-l găsește decît degradat, pentru totdeauna neasemănător cu imaginea păstrată vie. Căci dacă, după vizita în Eldorado, Candide scapă de probele jignitoare, el rămîne condamnat la o frustrare esențială ; Cunégonde îi lipsește, el nu visează decît să o regăsească. Iar cînd ajunge, în sfîrșit, la ea, este pentru a o descoperi atît de urîtă, încît dă înapoi cu „trei pași, cuprins de groază". Așa sînt înșelați și Gilles sau Pierrot : totul unelteste pentru a le sustrage ceea ce credeau că sînt pe punctul de a poseda : ei rămîn cu mîinile goale, cu inima grea. Din cel dintîi paradis westphalian, nu-i va mai rămîne lui Candide decît amintirea unei mîngîieri fugare după un paravan (mîngîiere gustată la inițiativa Cunégondei, să subliniem acest lucru) ; acest fruct „îmbietor",

[1] Despre pasivitate, a se vedea remarcile pertinente ale lui Christopher Thacker, la p. 10 sq. a introducerii la ediția sa critică din *Candide* (Geneva, 1968).

[2] Am descris cîteva aspecte literare și picturale ale acestei „teme" în *Portrait de l'artiste en saltimbanque (Portretul artistului ca saltimbanc)*, Geneva, 1970.

ce se oferea fără rezistență va fi rămas interzis ; el va fi trecut prin toate mîinile, și prin cele mai brutale : acoperită cu un văl, înjunghiată, vîndută, întreținută, umilită, profanată în toate chipurile, Cunégonde, înainte de a fi răscumpărată de Candide, va fi primit în carnea ei toate stigmatele „răului fizic" și „răului moral", amprenta unei lumi răufăcătoare și marca timpului distrugător. Ființa feminină, din care Voltaire face *cauza* tuturor peregrinărilor lui Candide — expulzare, rătăcire și căutare — nu e decît o momeală de prospețime și de tinerețe, calități supuse degradării : dorită atîta timp cît lipsește și pentru că lipsește, Cunégonde regăsită nu mai este decît o urîciune morocănoasă, alături de care viața ar fi intolerabilă, dacă n-ar exista resursa grădinii ce trebuie cultivată, refugiul productiv în muncă. Candide e păcălit de dragoste : printre idealurile condamnate la distrugere în povestire, mitul pasiunii figurează la loc de frunte. Candide, subiect de experiență, e pus în mișcare de o iluzie ce ia sfîrșit exact în clipa în care ființa iubită, încetînd să fie o imagine și un nume, apare ca o persoană „reală". Bufoneria constă în a face din posesiunea atît de îndelung amînată, o îndoită decepție.

LOVITURA DUBLĂ A IRONIEI. Un scriitor clarvăzător, omniscient și liber ; un erou naiv, neîndemînatic, multă vreme captiv al iluziei, și aservit legii celor violenți. Acest raport între autor și erou este cel al ironiei. (El se marchează, de la bun început, prin recursul frecvent la ceea ce retorica clasică, într-o definiție îngustă, numește *ironie :* antifraza distrugătoare, folosirea cuvintelor în sensul opus celui pe care vrei să-l faci să se înțeleagă : „un frumos autodafé".)

Dar care este aici funcția ironiei ? Ea nu e aceea de a asigura autorului (și cititorului) o prea facilă victorie asupra ignoranței unui erou cu totul schematic. Ea nu e nici aceea de a exalta, în ce-l privește pe scriitor, conștiința unei libertăți ce se ridică deasupra oricărei realități finite : Voltaire nu aspiră la această libertate degaja-

tă, prin care, în ironia „romantică", spiritul încearcă să-şi garanteze domnia separată. Ironia are, în *Candide*, o funcţie de armă ofensivă ; ea e orientată spre în afară, duce bătălia raţiunii împotriva a tot ce uzurpează autoritatea pe care gîndirea raţională ar trebui singură s-o posede.

Autoritate uzurpată : aşa apar discursul teologic şi succedaneul său, discursul metafizic, după ce a fost demonstrată deosebirea dintre lumea aşa cum este ea şi lumea teodiceii optimiste. În calitatea sa de critică a realităţii contemporane, *Candide* este critica afirmaţiilor abstracte pe care o teorie satisfăcută le dezvoltă despre totalitatea lumii. Evenimentele călătoriei, în singularitatea lor, în amănuntul succesiunii lor, aplică lecţiei lui Pangloss o dezminţire după alta. Abia mai e nevoie să li se dea cuvîntul filosofiilor adverse : cea a anabaptistului Jacques şi cea a manicheistului Martin. *Faptele* îşi asumă educaţia lui Candide ; rezultatul se exprimă prin deosebirea dintre primul capitol, în care Candide îl ascultă respectuos pe stăpînul său care perorează, şi ultimul, în care îi taie vorba. Ironia povestirii voltairiene se face complice al ripostei lumii la euforia sistemului. „Poanta" şi „ascuţişul" dicţiunii ironice secondează cu vioiciune cruzimea realului şi îi conferă o ferocitate hiperbolică : combaterea e condusă cu o energie care se confundă cu violenţa răufăcătoare al cărei acuzator este, în acelaşi timp, Voltaire. Mutilări, castrări, amputări vin să contrazică, în carnea însăşi a indivizilor, toate afirmaţiile ce mărturisesc perfecţiunea Totului. Pangloss îşi pierde un ochi şi o ureche, bătrîna o fesă etc... Pagubele pe care le fac boala, războiul, inchiziţia sînt povestite cu o vervă în care se exprimă plăcerea de a face bucăţi iluzia optimistă : corpul personajelor e oferit tăieturii imperfecţiunii şi brutalităţii nesăbuite : în însuşi stilul său (stil al scăderii, am spus noi), *Candide* mimează micşorarea fizică pe care răul o aplică integrităţii fiinţelor — prin urmare, mimează replica lumii la ceea ce optimismul crede că poate spune despre ea. Împotriva unei metafizici ce postulează prezenţa eternă (insuficient percepută de noi)

a unui sens global al universului, Voltaire ridică o raţiune care vede pretutindeni că lipseşte lumina cerută, şi care în chiar această lipsă, în acest deficit scandalos al sensului, află excitantul activităţii sale militante.

Dar după ce s-a aliat cu ferocitatea lumii pentru a combate sistemul preconceput, ironia se întoarce contra violenţei şi nedreptăţii. În ciuda bunei dispoziţii pe care o pune în a demonstra cum sifilisul, furtuna, eroii bulgari, piraţii negri, inchizitorii au cu uşurinţă ciştig de cauză împotriva dogmelor leibnizianismului, Voltaire e scandalizat de suferinţa provocată. Şi în ciuda accentului de sadism ce se străvede în felul în care evocă triumful cruzimii şi al intoleranţei, el nu crede ca Sade că răul, în toate formele sale, este expresia legii naturale sau, mai bine zis, nu crede că legea naturală trebuie celebrată ca fiind binefăcătoare. Determinismul care produce piatra la rinichi, sifilisul sau cutremurele de pămînt nu atestă, în natură, nici o solicitudine pentru om. Acestor rele inevitabile, ce nu pot fi îndurate fără geamăt, li se adaugă relele de prisos, pe care indivizii şi le fac unii altora : cum să le evoci fără revoltă ? Voltaire nu acceptă ; el nu-şi dă consimţămîntul nenorocirilor pe care, cu aceeaşi mişcare, le face aproape cu veselie să plouă peste personajele sale.

Supralicitare de ironie ; dublare a vivacităţii reacţiei. După ce a dat curs liber imaginilor răului pentru a contrazice dogma optimistă, Voltaire contrazice răul, pentru că îi e groază de nedreptate şi de fanatisme. Stilul lui Voltaire — calificat în general ca „spiritual", „incisiv", „sarcastic" — îşi datorează caracterul specific dublei ţinte agresive de care e răspunzător. Majoritatea evenimentelor narate în *Candide* sînt *bivalente :* ele demonstrează cu voioşie zădărnicia sistemului lui Pangloss ; dar, după ce au satisfăcut verva polemică, ele iau de îndată o înfăţişare de nesuportat. Aceste evenimente, care denunţă iluzia optimistă, sînt ele însele denunţate pentru atrocitatea lor. Ele aparţin categoriei de fapte la care Voltaire nu se poate gîndi fără să se „înfioreze de groază" (expresie frecventă în corespondenţa sau în scrierile sale de

istorie). *Scrîșnirea* pe care Flaubert a perceput-o cu atîta justețe la Voltaire, este efectul compus, datorat simultaneității vervei polemice și fiorului de groază : el se datorează faptului că fiecare dintre „realitățile" ce exercită asupra discursului lui Pangloss o acțiune distrugătoare este la rîndul ei prinsă sub focul unei critici lipsite de îngăduință. Evenimentul atroce, care neagă dogma antecedentă, este la rîndul său obiectul unui refuz — moral, estetic și afectiv.

EPIFONEMUL. Pentru a desfășura asemenea efecte, trebuie ca actul de a scrie să fi primit privilegiul *ultimului resort ;* „batjocura" voltairiană implică un *a posteriori,* experiența în întregime ajunsă la capăt, reculul pe care-l dă cunoașterea rezultatelor. Totul e jucat : ironia se exercită asupra unei lumi retrospective. În adîncul trecutului, primul discurs al lui Pangloss este deja ridicol ; așa cum e „raportat", el e deja stigmatizat de o bătaie de joc (de o înțelepciune) superioară, care este ea însăși produsul negațiilor aplicate metafizicii de către realitate, apoi realității de către exigența rațiunii practice. Cine nu va fi remarcat, în *Candide,* rolul pe care-l joacă, la sfîrșitul atîtor episoade, comentariile reflexive ale eroului sau ale tovarășilor săi ? Aceste comentarii, detașate de povestirea însăși, sînt repertoriate în terminologia retorică sub numele de *epifoneme.* Funcția lor este de a impune o sentință *generală,* expresie a unei cunoașteri sigure de sine, în continuarea unei serii de fapte sau de sentimente *particulare.* Să nu ezităm a recurge aici la acest termen în aparență pedant : epifonemul este exclamația finală care, desprinzînd o lecție, o condensează într-o maximă sau o „morală". Ori de cîte ori intervine această figură de stil, știm că sînt în acțiune o facultate de judecare, o putere rațională, capabile să se distanțeze și să se stabilească pe planul generalității. Exclamația finală a lui Candide — „însă trebuie să ne cultivăm grădina" — în ciuda raportului pe care-l păstrează cu situația particulară (ferma de pe Bosfor), conferă povestirii întregi o concluzie epifonematică — concluzie „înțeleaptă", descoperire

cu valoare universală, în care se află confirmat ceea ce fusese rostit despre erou în primele rînduri („el avea judecata destul de dreaptă"), după ce păţaniile şi tribulaţiile sale confirmaseră şi afirmaţia alăturată („cu mintea cea mai naivă"). Ironia se poate exercita din acel moment în direcţie retrogradă, conform cunoaşterii cucerite şi educaţiei încheiate în punctul de sosire: rătăcirile şi iluziile aventurierului naiv sînt povestite pornind de la stabilitatea şi securitatea garantate în cele din urmă prin convertirea la munca productivă. Se ştie *a posteriori* (însă, luînd pana în mînă, Voltaire ştie *deja* acest lucru) că în ciuda tuturor pierderilor, decepţiilor, mutilărilor etc., resursa muncii rămîne întotdeauna nevătămată. De altfel, remarca pe care o facem despre funcţia epifonemului şi ironiei retrospective în textul lui *Candide,* poate fi reluată integral pentru a defini funcţia lui *Candide* în existenţa lui Voltaire. După moartea Doamnei de Châtelet (a cărei doctrină filosofică înclina în sensul optimismului wolfian sau panglossian), după episodul prusac, după arestarea de la Frankfurt, după căutarea unui refugiu şi cumpărarea pămînturilor din Geneva şi din Lausanne, *Candide* are valoarea unui divertisment recapitulativ: dintr-o aceeaşi suflare, el fabulează, travesteşte, caricaturizează, exprimă o hotărîre; în felul acesta, Voltaire se eliberează de trecut prin magia unei bufonerii care-l preschimbă în ficţiune [1]. Dar ceea ce nu e ficţiune sînt îndatoririle şi satisfacţiile proprietarului funciar: aceasta este înţelepciunea, venită tîrziu, maxima generală care, definitivă piatră de încercare, vine să discrimineze adevărul şi falsul, iluzoriul şi solidul. *Candide* este epilogul, epifonemul, profesiunea de credinţă figurată a înţelepciunii practice descoperită cu întîrziere. Transpunerea necazurilor personale în ficţiune tragicomică face parte din înţelepciunea însăşi şi lasă cîmp liber activităţii practice.

[1] Despre mişcarea fabulatorie, se va consulta cu folos Geoffrey Murray, *Voltaire's Candide: the Protean Gardener, 1755—1762.* Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Vol. LXIX (Genève, 1970).

CANDIDE ȘI PROBLEMA AUTORITĂȚII

The human mind has an ability to destroy equal to its ability to create *.
(Ira O. Wade, *The intellectual development of Voltaire*, Princeton, 1969, p. 781).

Vedem, în ceea ce i se întîmplă lui Candide, cum se operează o deplasare de autoritate care, din episod în episod, atrage după sine întreaga mișcare a povestirii. Autoritatea afirmîndu-se, pusă apoi sub semnul îndoielii, apoi reafirmată sub alt aspect, apoi provocată din nou etc. : aceasta este, într-o formulare cu totul abstractă, dinamica dominantă a basmului. Orice analiză trebuie să se refere în mod necesar la conceptul de autoritate, dacă vrea să surprindă nu numai stilul lui *Candide*, ci și miza sa.

La început, în universul închis al micului baronat westphalian, autoritatea e neîndoielnică pentru erou : ea este persoana conducătorului casei, ierarhia nobiliară, sistemul lui Pangloss afirmînd că lumea are un sens și că omul e beneficiarul ei. În punctul de plecare, metafizica panglossiană apare solidară cu starea de fapt : ea justifică, întărește autoritatea stăpînului. Însă de la bun început, maliția povestitorului, care știe mai multe despre ea, sapă autoritatea invocată. În calitatea lui de bastard, Candide este dovada vie a deformărilor pe care dragostea le provoacă imperativelor nobiliare. Prin însăși nașterea sa, Candide atestă fragilitatea ordinii convenționale : treapta de noblețe care-i lipsește este o lacună originară, un gol insinuat în miezul regulii impuse. Tot de la bun început, povestitorul denunță artificiul verbal datorită căruia gospodăria rustică a baronului rîvnește la statutul unei veritabile curți : o permutare nominală a transformat în „haită" niște „cîini de curte", niște „rîndași" în

* Mintea omenească are o iscusință de a distruge egală cu iscusința ei de a crea.

„hăitaşi călare", un „vicar sătesc" în „mare capelan". Tot aşa, acordînd ştiinţei panglossiene sufixul de *nigologie* *, Voltaire o devalorizează instantaneu : el ne impune dispreţul său. Discursul preceptorului, care are pretenţia că celebrează ordinea comprehensibilă a lumii, se desfăşoară în cea mai grozavă dezordine logică ; chiar în clipa cînd este enunţată, autoritatea intelectuală e sabotată (pentru cine ştie să citească). Candide, însă, admiră.

Sărutul din spatele paravanului pune în scenă intruziunea rivalului permanent al autorităţii tradiţionale : sentimentul, dorinţa. Cunégonde e gata să reînnoiască, împreună cu vărul ei, derogarea căruia acesta îi datorează venirea pe lume. Scurtă eclipsă a autorităţii : picioarele-n spate, palmele restabilesc cu promptitudine ordinea : este şi cea dintîi manifestare a violenţei. Însă pe acest plan, micii potentaţi, statele minuscule nu au siguranţa conservării autorităţii. Titlurile de proprietate nobiliare, vestigii ale unei vechi ordini militare, nu rezistă în faţa principilor care au mai multe trupe, pe care le instruiesc zilnic. În sînul unei lumi guvernate de un acelaşi principiu de autoritate politică — suveranitatea principiară — raportul cantitativ al forţelor joacă un rol hotărîtor : în felul acesta se relativizează imediat provincia, castelul, baronul, pe care, în naivitatea şi docilitatea lui faţă de lecţiile preceptorului, Candide le consideră la început ca absolute. Faptele — ruine şi măceluri — îşi iau sarcina de a dovedi acest lucru. Dacă nimic din ceea ce e[illegible] nu e lipsit de *raţiune suficientă*, oricine deţine armata cea mai bună se poate reclama de la raţiunea suficientă. Iar puterea trece repede dintr-o mînă într-alta. Cînd începe recursul la forţă, ia naştere un „lanţ de evenimente" despre care nu se ştie unde se va opri. Lui Voltaire îi place să-i lase pe cei violenţi pradă violenţei, să-i facă pe tirani să piară din cauza unei tiranii adverse ori a unei răscoale victorioase. Baronul care l-a alungat pe Candide dispare în dezastrele războiului ; bulgarul care a violat-o pe Cunégonde e ucis pe loc de căpitanul lui ; răz-

* Aluzie la *nigaud* (= nerod, nătărău) — N. T.

pitorii fiicei lui Urban al X-lea sînt masacrați de o facțiune rivală. Marele Inchizitor care o deține pe Cunégonde și care l-a spînzurat pe Pangloss, e ucis de Candide ; olandezul care l-a furat pe Candide e aruncat în mare, etc. Vicisitudini prea neregulate, prea oarbe, pentru a avea sensul unei justiții imanente : violența nu se exercită numai între cei violenți ; pier oameni nevinovați ; destule brute rămîn nepedepsite. Și mai rău, ființe sincere și bune, precum Candide, sînt tîrîte fără voia lor în cercul violenței. Nu e ușor să te regăsești aici : în acest joc de-a măcelul, puterea efectivă nu e niciodată deținută pentru multă vreme și, văzînd cum cad, rînd pe rînd, baronul, marele inchizitor, Cucernicul Părinte Comandant, amiralul englez, povestirea primește înțelesul unei *destituiri* generale, care-i atinge nu numai pe deținătorii autorității, ci și autoritatea ca atare, adică ceea ce conferă legitimitate exercitării puterii. Nici Boserica, nici chiar monarhia nu rămîn neatinse : cînd Candide se află în trecere prin Paris, tocmai se atentase la viața regelui și sînt arestați toți străinii. Afară din Eldorado, nici un reprezentant al puterii nu este scutit de primejdie : dineul regilor căzuți, la Veneția, cu extraordinarul său comic de repetiție, duce la culme această frenezie a lezmajestății. Nu e vorba — ne dăm bine seama — doar de vanitățile grandorii, de capriciile sorții, ci, în și mai mare măsură, de neputința definitivă în care sînt aruncați cei care au deținut ori speră să dețină autoritatea regală. Nu e cîtuși de puțin nevoie să fii mare cărturar în materie de psihanaliză pentru a constata că, de-a lungul întregului *Candide*, Voltaire se îndîrjește să aplice imaginii tatălui, multiplicate la nesfîrșit, o umilire variată cu rafinament : ce satisfacție, ce revanșă, atunci cînd poți să-ți bați joc de „Alteța sa mizerabilă" ! (N-ar fi greu de descoperit același atentat, însă, de data aceasta, la autoritatea literară, în ceea ce spune Pococurante despre marii autori : în zadar vine această lipsă de respect din partea unui diletant obosit : ea are ca efect *destituirea*, refuzul omagiului tradițional, amputarea — încă o mutilare — a operelor ilustre, discreditîndu-le părțile slabe).

Atunci cînd, în sfîrșit, tînărul Baron, ultim reprezentant al autorității interdictive, este trimis la galere, locul rămîne curat. Nu mai există în Propontida nici Inchizitori, nici Părinți încruntați. Cei care scapă sînt străini : ei posedă o „mică fermă" ; puterea politică e departe ; se presupune că ea are respect față de proprietatea pămîntului, că e puțin preocupată să intervină prin administrația ei. Unde este acum autoritatea ? Se reduce ea, oare, la acea non-intervenție, la acea îngăduință de care beneficiază cei ce nu se apropie prea mult de curte ? Candide și prietenii săi au găsit, oare, la capătul încercărilor lor, doar locul în care autoritatea nu-i mai privește, nu mai are asupra lor drept de control ? Sau vor institui ei înșiși o autoritate nouă, deosebită de cele pe care le-au suportat, pe care le-au pus la încercare, și pe care le-au găsit cînd derizorii, cînd tiranice, și uneori, în egală măsură, tiranice și derizorii ?

Să reconsiderăm problema în dimensiunea ei filosofică. Chestiunea pusă la început este cea a armoniei lumii, a finalității discernabile în toate lucrurile. Optimismul constă nu numai în a afirma că o finalitate poate fi citită în mod limpede, ci că lectura acestei finalități este principala noastră datorie. Dezbaterea asupra teodiceei presupune că omul dă întîietate căutării cunoașterii contemplative, străduaniei de a surprinde sensul : e vorba de a înțelege lumea și de a-i recunoaște ordinea. Răspunsul optimist pune capăt căutării. Nu mai este nimic altceva de *făcut*. Problema teodiceei nu e interesantă decît dacă omul, conform unui comandament de proveniență antică, își află fericirea în *theoria*, în surprinderea contemplativă a sensului. Autoritatea rezidă atunci, potrivit postulatului panglossian, în rațiunea inerentă lumii înseși și desfășurată de-a lungul întregii serii a evenimentelor. O voință, o inteligență, o putere absolute (cele ale lui Dumnezeu, despre care Pangloss nu vorbește deloc, dar care e mereu implicit în argumentele sale) au ales pentru Tot cea mai înaltă perfecțiune : sarcina omului nu e de a interveni în curgerea evenimentelor (Pangloss se mulțumește să le interpreteze), ci de a descifra pînă și în relele

care-l lovesc, înaintarea sensului în curs de realizare. Răul, chiar înainte de a fi combătut, trebuie înțeles ca unul dintre mijloacele trecătoare de care un Creator drept are nevoie pentru a înainta spre țelurile sale : binele general și, în viitor, fericirea universală.

Procedeul criticii voltairiene va consta în a suprima, din înlănțuirea cauzelor invocate, tot ce nu e accesibil unei priviri *candide :* sursa divină și finalitatea armonioasă. Metoda polemică a lui Voltaire denunță ca himerică orice veleitate de întoarcere la o cauză primă și orice prezumție de a hotărî asupra cauzelor finale. E o flecăreală zadarnică pretenția de a fixa locul fiecărui eveniment în planul divin : perfecțiunea întregului nu e decît o consolare înșelătoare, surdă cu încăpățînare la dezmințiri, rebelă față de „principiul realității".

Istoria lui Candide se desfășoară în episoade scurte, în care funcționează o cauzalitate *scurtă,* cu totul opusă interminabilelor înlănțuiri invocate de Pangloss. Conform unei opțiuni ținînd de un empirism radical, ce nu vrea să presupună nimic din ceea ce scapă constatării, nu se ia în considerare aici decît cauza apropiată și efectul subsecvent. Astfel, rațiunea suficientă se reduce doar la cauzalitatea eficientă. Această restrîngere a cîmpului cauzal Voltaire o exagerează dinadins : strategia lui este de a izola evenimentul, de a-l desprinde de proiectul care i-ar fi dat un sens, de a-l face să existe în sine. Absurdul sare atunci în ochi. Faptul este exemplificat de capitolul bătăliei. Care sînt scopurile politice ale regilor abari și bulgari ? În mod deliberat, Voltaire nu suflă o vorbă despre acest lucru ; elipsa cauzelor îndepărtate și a țelurilor războiului nu lasă să dăinuie decît *faptul* războiului : gesturile ucigașe, armele, cadavrele. Războiul apare cu atît mai îngrozitor cu cît Voltaire îl face să se desfășoare literalmente *pentru nimic.* Nu mai rămîne decît mecanica și aritmetica luptei. „Tunurile doborîră la început aproape șase mii de oameni de fiecare parte..." Avem aici, desigur, cauza și efectul : o cauză instrumentală, un efect ucigaș : rămînem însă la spectacolul „mădularelor

zvîcnind", căruia îi lipsește orice „rațiune profundă". (Nu la fel se întîmpla în *Poemul de la Fontenoy*, cînd Voltaire se făcuse cîntărețul oficial al regelui și al victoriei sale : bătălia era atunci justificată de un înalt scop politic : regele învingător „va orîndui Europa, va liniști Imperiul"). Și ceea ce-l revoltă mai mult pe Voltaire este modul în care oamenii justifică inconsecvența și brutalitatea acțiunilor lor, atribuindu-le unei voințe providențiale care veghează asupra sorții oamenilor : bătălia (efect al unei cauzalități scurte) este o prostie, însă cei doi regi poruncesc să se oficieze cîte un *Te Deum*, ca și cum evenimentul și-ar afla loc în cauzalitatea îndelungată a planului divin. Cînd religia cauționează astfel absurditatea, furia lui Voltaire nu se mai disimulează.

Ca să accentueze efectul critic produs de fragmentarea lanțului cauzal, Voltaire recurge sporadic la vocabulele filosofiei sistematice : el le introduce în povestire pentru a le supune la proba realității limitate : astfel dezrădăcinate, desprinse de conexiunile lor sistematice și plasate într-un context trivial, conceptele („fizică experimentală", „efecte și cauze", „rațiune suficientă", „cea mai bună dintre lumi") nu pot decît să se anemieze : nepotrivirea în noul context ce le este dat atrage după sine descalificarea lor globală : ele sînt de acum înainte radical inadecvate, goale de autoritate. Lanțul infinit, „marele lanț al ființelor și evenimentelor", nu există deci : dacă există un lanț, el este peste tot *întrerupt*. (Să ne referim la cuvîntul lanț în *Dicționarul filosofic :* Voltaire își expune aici în mod perfect argumentele : „Să ne înțelegem : orice efect își are în mod evident cauza lui, dacă ne întoarcem, din cauză în cauză, în abisul eternității ; însă nu orice cauză își are efectul, dacă coborîm pînă la sfîrșitul veacurilor. Toate evenimentele sînt produse unele de către altele, — sînt de acord ; dacă trecutul a zămislit prezent, prezentul dă naștere viitorului ; totul are părinți, însă nu totul are întotdeauna copii. Se întîmplă aici exact ca și cu un arbore genealogic : fiecare casă își are obîrșia, cum se știe, în Adam ; însă în familie sînt destui oameni care au murit fără să lase urmași"). Dacă fundătura cauzală obligă

numeroase evenimente să rămînă fără descendență, ea le privează de orice funcție mediatoare și ne interzice să le invocăm ca pe niște verigi necesare ale unui „bine ce va să vină".

Ceea ce prevalează, în cele din urmă, în *Candide* nu e înlănțuirea, ci *perindarea,* iar ceea ce se perindă sînt mizeriile și faptele ridicole care se succed în „realitate" : este genealogia sifilisului, sau lista regilor asasinați — secvențe în care nimic nu progresează și în care răul, deopotrivă moral și fizic, nu face decît să se repete, într-o neobosită și sterilă reluare de la început. Pangloss, care ar vrea să stabilească înlănțuiri cauzale, nu face decît să se repete. Una dintre ultimele imagini ale perindării este cea care, în ultimul capitol, face să plutească sub ochii lui Candide, într-un du-te-vino necontenit, corăbiile care-i duc pe „effendii", pe „pașalele" și pe „cadiii" dezmoșteniți, cu capetele tăiate etc. Înlănțuire derizorie, circuit lipsit de rațiune, în care arbitrarul tiranic se repetă la nesfîrșit : în fața acestui spectacol („există groaznic de mult rău pe pămînt"), ultimul reprezentant al autorității religioase, Dervișul, refuză orice răspuns ; el îi ordonă Sistemului (în persoana lui Pangloss) să tacă... Cel din urmă *stăpîn* exterior abdică, sau cel puțin renunță să interpreteze voința lui Dumnezeu. Din acel moment, Dumnezeu se retrage într-o depărtare insondabilă, iar omul este lăsat cu sine însuși, singur, fără mîngîierea ordinii universale, expus „zvîrcolirilor neliniștii" sau „letargiei plictisului". Lumea nu mai este guvernată de o Rațiune conducătoare ; vedem exercitîndu-se în ea o lege lipsită de bunăvoință, care determină regularitatea efectelor naturale. Ce mai rămîne ? Rămîne să *cunoaștem* această lege nemiloasă și să-i poruncim supunîndu-i-ne, după sfatul lui Bacon. Indivizii, în spațiul lor restrîns, în grădina lor strîmtă, descoperă în ei înșiși și în rezultatul cifrabil al efortului lor colectiv, autoritatea nouă care va ocupa locul lăsat gol de autoritatea veche. „Mica bucată de pămînt a dat multe roade". Cînd Martin exclamă : „Să muncim fără să raționăm", el formulează un comandament al noii

ordini umane și îl leagă strîns de refuzul activității raționante (atît de puțin rezonabilă), care, mai înainte, încerca să construiască despre univers o imagine oferită contemplării noastre aprobative. Autoritatea nu este de acum înainte nimic exterior omului : ea se reduce la acel *trebuie* care acordă primatul absolut activității laborioase. Nu mai există o ordine de contemplat ; există un pămînt ce se cere muncit.

Este vorba, oare, aici doar de instaurarea simbolizată a moralei burgheze a muncii și a randamentului ? Lucrurile sînt mai puțin simple decît ar vrea sociologia literară curentă. În imperativul muncii, așa cum îl formulează Candide, recunoaștem încă unul din marile precepte pe care moraliștii creștini le propovăduiseră pentru a vindeca plictisul celor izolați : activitatea manuală e indispensabilă celui care resimte *acedia*, acel *taedium vitae* : și tocmai aceasta este starea psihologică a celor ce s-au salvat pe pămînt turcesc : „Cînd nu ne certam, plictiseala era atît de nemăsurată..." La sfîrșitul lui *Candide*, munca este un remediu psihologic.

Se întîmplă că ea răspunde în același timp și unei necesități economice : Voltaire s-a amuzat atribuindu-i lui Candide, rînd pe rînd, extrema sărăcie (la ieșirea din primul „paradis") și bogăția extremă (la ieșirea din Eldorado). Candide și-a pierdut toate comorile, jumătate din cauză că a fost pungășit de oameni, jumătate din pricina propriei sale generozități, pentru că i-a răscumpărat din sclavie pe aproape toți tovarășii săi. Vine momentul în care se epuizează rezerva „noroiului galben" și a pietrelor adunate fără efort. Trebuie să subziști.

Pe cînd trăia în cele mai mari lipsuri, Candide constatase că pe pămînt nu toate lucrurile merg bine ; în momentul în care a devenit foarte bogat, el începe să pună o altă întrebare : cine e fericit ? Cum să fii fericit ? Căci banii, în lipsa Cunégondei, nu asigură fericirea. Iar Cunégonde, regăsită prea tîrziu, nu aduce nici ea fericirea. Munca maschează, în ultimă instanță, absența fericirii, îi substituie alte bunuri — fără îndoială mai prețioase, dar

fără de care golul ar precumpăni : „Cunégonde era într-adevăr foarte urîtă ; ea a devenit însă un excelent cofetar".

Ar fi, cred, un mod și mai precis de a observa *transferul de autoritate*, și anume acela de a remarca felul cum, în *Candide*, accentul pus la început pe problema *ordinii* lumii se deplasează în cele din urmă asupra chestiunii *fericirii* omului. Prin legătura pe care Voltaire o stabilește între fericire și muncă, el schițează deja, în trăsături ușoare, lecția pe care Goethe o va propune în al doilea *Faust*. Această epocă de început este insuficient definită dacă recurgem la conceptul curent de „burghezie" : de fapt, vedem cum se naște și se afirmă momentul în care omul, încetînd să mai fie spectatorul contemplativ al unei totalități care-l înglobează, devine producătorul lumii *sale* proprii, lume parțială, restrînsă, provizorie.

Însă nimic nu vine să prefigureze încă aici revoluția industrială și dominarea tehnică a naturii. Ceea ce Voltaire desenează în miniatură este o societate agrară, care-și scoate din pămînt esențialul venitului, la care se adaugă modestul lux al broderiei. La urma urmei, e vorba oare de o *societate ?* Nu avem aici mai degrabă exemplul retragerii în existența privată ? Grupul din jurul lui Candide nu formează nici un stat, nici măcar o familie ; în cel mai bun caz, el este o măruntă enclavă într-o lume abandonată răului ; un refugiu, un „azil" (cum se spunea în epocă) pentru niște schilozi pe care hazardul și „nenorocul" i-au asociat. Pentru nici unul dintre locuitorii fermei, ea nu e țara de obîrșie : se reconstituie o micropatrie unde se trăiește mai bine — și trăiești mai bine acolo unde nu depinzi nici de puterea religioasă, nici de puterea politică. Este important să remarcăm că grupul de exilați este cosmopolit : westphalienilor (Candide, Cunégonde, Pangloss, Paquette) li se adaugă niște italieni (Bătrîna, fratele Giroflée), un olandez sau un fel de olandez (Martin) și metisul Cocambo. Puțin lipsește ca să avem aici simbolul unei omeniri totale, cu *nuanțe* individuale de culori și opinii, pe care Voltaire le consideră prețioase

și pe care, în toate apelurile sale la toleranță, nu va înceta să dorească a le salvgarda. Grupul este marginal; el e atît de restrîns, încît e scutit de punerea unor probleme ale organizării politice : de aceea, Voltaire pune frîu oricărui „utopism", atunci cînd evocă productivitatea muncii. Mica societate nu are nimic dintr-un model. „Mica bucată de pămînt a dat multe roade". Atîta tot. E puțin, vor gîndi unii. Voltaire nu are nevoie de mai mult. (Cît despre Rousseau, el oferă mai multe bogății sentimentale și sociale în imaginea Clarens-ului). Variațiunile pe tema utopică, Voltaire și le-a rezervat regatului Eldorado, lăsînd poate să se înțeleagă că cea mai bună dintre organizările politice nu poate fi gîndită decît ca atribut al unui loc care nu există. În Propontida, la capătul dezamăgitoarei odisei, sîntem departe de orice perfecțiune. Un bastard, înconjurat de o prostituată, de un preot renegat, de un pedant bolnav de sifilis, de o baronetă pîngărită și urîțită, de un valet metis — pe scurt, de ființe *impure*, vinovate, viciate sau considerate ca atare de către morala tradițională — sînt cei care își asumă propriul destin și care, prin ceea ce întreprind, prin ceea ce *fac* cu mîinile lor, încearcă, la capătul drumului, să fie mai puțin nefericiți. Nu e vorba decît de o soluție acceptată în lipsă de altceva mai bun, care nu va anula niciodată uzura vieții. O lectură politică a lui *Candide* va merge pînă la a întreba dacă teritoriul strîmt al fermei arendate are mai multă siguranță că va dura decît micul baronat — acest Eden de buzunar care, la începutul povestirii, era răvășit de violență : dacă măruntele proprietăți feudale sînt înghițite în conflictul statelor-națiuni, ce să mai credem despre soarta unui domeniu privat într-un stat despotic ? Soluția de compromis are oare ea însăși un viitor ? Poate că Voltaire înțelege să ne facă să resimțim fragilitatea, *excentricitatea* constitutivă a tot ceea ce ar oferi aparența unei stabilități regăsite.

Aceasta înseamnă, fără îndoială, să *raționăm* prea mult în jurul unui text care nu recomandă excesul de raționament. Se poate glosa asupra aspectului parabolic al lui

Candide. Însă această carte nu e o parabolă decît în trama ei generală şi în cîteva dintre problemele sau sentinţele care o punctează. În jur mişună capriciul, şi chiar *nebunia*, nu fără o anume tainică legătură cu lecţia centrală. Cum să interpretăm, între altele, figurile cuplate, baletul figuranţilor care intră şi ies *cîte doi ?* Jocul perechilor este repetat la nesfîrşit : doi recrutori, doi regi duşmani, Familiarul Inchiziţiei şi spadasinul său, Marele Inchizitor şi Don Issachar, Cunégonde şi Bătrîna, două fete urmărite de două maimuţe, Giroflée şi Paquette, două fete în serviciul lui Pococurante, tînărul Baron încătuşat alături de Pangloss, cei doi fii şi cele două fiice ale „bunului Bătrîn" etc... Şi nu avem încă aici decît inventarul sumar al dualităţii *simultane ;* am putea s-o reperăm, din nou, în ordinea succesivă : predicatorul protestant, apoi bunul Jacques ; regatul spaniol, apoi regatul iezuit ; experienţa pariziană, apoi experienţa engleză ; dervişul, apoi „bunul Bătrîn"... Jocurile perechilor îi îngăduie lui Voltaire să recurgă cînd la efectele caraghioase ale *simetriei* (cînd este vorba de figuranţi), cînd la efectele tulburătoare ale *disparităţii* (cînd este vorba de personaje mai importante şi cînd intervine succesiunea episoadelor). Iar disparitatea, contrastul, diferenţa, montate astfel în figuri cuplate, fac să predomine imaginea unei lumi neregulate în regularitatea ei (să ne gîndim la Pangloss devenit chior, la fesa tăiată a Bătrînei), lăsată în voia legii geometrice, însă imediat rebelă faţă de această lege : nimic nu e asortat, nimic nu realizează *rînduiala* armonioasă despre care vorbesc metafizicienii şi teologii. Ca să spună acest lucru, Voltaire trebuie să se dedea la exces, la delir : Marele Inchizitor, care îi aruncă în foc pe marani, îşi împarte amanta cu un evreu ; evreii, atunci cînd nu sînt arşi, sînt fără excepţie nişte pungaşi ; preoţii, dacă nu trimit oamenii la spînzurătoare sau pe rug, se destrăbălează cu fetele sau cu băieţii ; nu există nici o femeie care să nu fie tîrfă, de voie ori de nevoie. Nu, *Candide* nu este, nici pe departe, o *reprezentare* a lumii. Elementele de „realitate" pe care le conţine sînt împinse spre o dimensiune caricaturală

excluzînd orice asemănare. Dar aici intervine iarăși *principiul disparității: Candide* este purtător de sens prin perechea pe care o formează cu lumea — pereche în mod deliberat asimetrică, în care imaginea fictivă, sumară și nebunească obligă la observarea mai atentă a răului serios, a rigidității, a prostiei răutăcioase, a intoleranței dogmatice pe care oamenii o acceptă ca pe o ordine silnică a existenței lor.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SPAȚIU AL ZILEI, SPAȚIU AL FERICIRII

(Observații despre *A treia scrisoare către Malesherbes* de Jean-Jacques Rousseau)

Descrierea cursului zilei [1] nu este la Rousseau numai o structură favorită a narațiunii elegiace. Fără să piardă nimic din calitatea sa elegiacă, ea poate fi cerută pentru a susține discursul apologetic și a-i determina structura formală. Are loc astfel un transfer de la un gen la altul : reușita lirică devine un argument major în pledoaria defensivă [2]. A-și expune „felul de trai" înseamnă pentru Rousseau un mod de a transforma într-un tablou amănunțit *(evidentia, hipotipoză,* după terminologia tradițională a retoricii) argumentația pe care o opune vorbelor calomnioase sau greșite a căror victimă se simte : acest tip de argumentare — *a persona* — este în mod tradițional cel care ține seama de vîrsta, obiceiurile, caracterul, gusturile etc., ale acuzatului care este apărat. Rousseau, care pledează pentru sine, nu omite nici unul din aceste mijloace. Seria momentelor fericite care umplu fiecare dintre zilele sale, atunci cînd dorințele îi sînt în modul cel mai deplin satisfăcute, constituie cel mai solid dintre alibiuri, în fața imputărilor de melancolie, de mizantropie, de intenții inavuabile. [3] Arătînd cum îți petreci ziua, arăți

[1] Acest studiu este desprins dintr-o lucrare mai întinsă despre descrierile zilei la Rousseau, începînd cu cele din *La Nouvelle Héloïse.*

[2] Așa procedează și Ronsard în a sa *Réponse aux injures et calomnies (Oeuvres,* Paris, Pléiade, 1958, t. II, pp. 606-608). În schimb, unul dintre prototipurile antice ale „descrierii unei zile" nu are nici o țintă defensivă : este vorba de lauda lui Spurinna de către Pliniu cel Tînăr *(Epist.,* III, 1).

[3] Argumentația este în mod explicit dezvoltată în acest sens în al doilea dintre *Dialoguri :* „L-am văzut ducînd după plac o viață egală, simplă și după tipic, fără a fi vreodată descurajat de ea. Uniformitatea acestei vieți și desfătarea pe care o află în ea arată că sufletul lui e împăcat. Dacă n-ar fi împăcat cu sine, viața de-aici l-ar dezgusta în cele din urmă" (Pléiade, I, 865).

cine ești. Prin aceasta, Rousseau dovedește că o existență în întregime consacrată imediatului și neurmărind nici un scop, nepropunîndu-și nici un proiect dincolo de o singură zi, nu poate cădea sub o acuzație oarecare ; a face răul ar fi implicat un alt mod de folosire a timpului, o lungă premeditare, niște acte în care s-ar fi materializat intenții îndepărtate. Cine își petrece ziua *fără să acționeze*, precum locuitorii epocii de aur, nu poate fi vinovat. (La urma urmei, Rousseau dorește să probeze că și-a petrecut viața în același mod).

Cele patru scrisori către Malesherbes (ianuarie 1762) constituie celula primitivă a întregii opere autobiografice care se va dezvolta ulterior. Ele au fost scrise „cu ușurință", de un om ce se credea condamnat să moară peste puțină vreme. Erau destinate, ne spune Rousseau, să „înlocuiască *Memoriile* pe care le proiectasem" [1].

A treia dintre aceste scrisori își anunță de la început scopul : de a expune „starea morală" a lui Jean-Jacques „în refugiul său", și de a zugrăvi experiența fericirii ce nu putea fi despărțită de acesta. Iar „forma" pe care o adoptă Rousseau pentru a realiza intenția astfel anunțată, — este povestirea unei zile în același timp lenește și bogate în preocupări. Ciclul activităților din timpul zilei, povestit în scrisoare, se întinde fără lacună de dimineața pînă noaptea. Constatăm că această povestire stabilește prototipul dintr-o dată perfect după care se vor modela nu numai povestirea marii „zile" de la Charmettes, ci mai ales cele două povestiri ale fericirii gustate în Insula St. Pierre, în Cartea a XII-a a *Confesiunilor* și în *Visarea* a cincea. Ele vor avea, toate, cel puțin o dublă funcție : reparatoare și apologetică ; ele aduc o despăgubire și demonstrează nevinovăția lui Jean-Jacques.

În privința despăgubirii, cea de-a treia scrisoare către Malesherbes este întrutotul explicită : e de ajuns să acordăm atenție punerii în perspectivă narativă.

---

[1] *Ibid.*, 569.

Descrierea zilelor fericite se desfăşoară prin opoziţie. Rousseau este acum suferind, „maşinăria" lui e ruinată. „De fericirea mea aş vrea să vă vorbesc, şi vorbeşti cu greu despre fericire atunci cînd suferi" [1]. Pe de altă parte, Malesherbes l-a apreciat drept „cel mai nefericit dintre oameni". Iar această judecată este probabil împărtăşită de mulţi : „Publicul va judeca fără îndoială ca Dumneavoastră, şi acest lucru mă mîhneşte de asemenea". Povestirea fericirii şi a ciclului ei diurn va da o replică acestui dublu prejudiciu adus integrităţii : ea va compensa leziunea provocată de suferinţa fizică şi va îndrepta eroarea de judecată care-l desfigurează pe Jean-Jacques. Dar această desfăşurare reparatoare nu predomină imediat ; primul timp al povestirii ne transportă în trecutul imediat, la mică distanţă de prezentul scrierii. Rousseau începe prin a evoca *nopţile* de febră şi de nesomn cu care s-a obişnuit. Chinul nocturn este centrul din care conştiinţa proiectează arcul de cerc al fericirii ce se desfăşoară de-a lungul zilei, sub soare. Rousseau pregăteşte astfel o primă etapă narativă. El face să intervină un dispozitiv de înscenare, care construieşte mai întîi un fundal întunecat din care se va desprinde apoi lungul tablou consolator al zilelor fericite trăite retras (începînd cu ziua precisă pe care Rousseau o reaminteşte în mod limpede : „9 aprilie 1756"). Scrisoarea îl invită pe cititor să se întoarcă la însuşi momentul în care se formează actul aducerii aminte, atunci cînd Rousseau petrece o noapte de nesomn pe patul său de suferinţă, — înainte de a lua pana pentru a-şi rosti şi insomniile şi aducerile aminte. În felul acesta, amintirea zilelor de desăvîrşită fericire se opune răului care e de acum înainte atotputernic : aducerea aminte este activitatea mentală care combate suferinţa : dacă n-o vindecă, ea are cel puţin puterea de a „face să se uite" răul, repetînd experienţa „desfătării" :

---

[1] *Ibid.*, 1138. Nu vom indica celelalte referinţe la acelaşi text, care se întinde pînă la pagina 1142. Cititorul se va raporta la preţioasele note psihologice şi stilistice ale lui Marcel Raymond. Pasajele cu cursive sînt subliniate de noi.

> Atunci cînd durerile mele mă fac să măsor cu tristețe lungimea nopților, și cînd agitația febrei mă împiedică să gust măcar o clipă de somn, mă sustrag adesea stării mele de față, gîndindu-mă la diverse evenimente din viața mea [...]. De care vremuri veți fi crezînd, Domnule, că-mi amintesc cele mai adeseori și cu mai multă plăcere în visurile mele? [...] Sînt cele ale izolării mele, sînt plimbările mele singuratice, sînt zilele repezi dar desfătătoare pe care le-am petrecut pe de-a-ntregul cu mine singur, cu buna și modesta mea guvernantă, cu preaiubitul meu cîine, cu bătrîna mea pisică, cu păsările de pe cîmp și căprioarele din pădure, cu natura întreagă și autorul ei fără seamăn.

Rousseau este conștient de „tema" sa; insistența vocabularului este revelatoare: el vorbește la început despre „zilele repezi dar desfătătoare". După ce își încheie povestirea, el va relua: „Acestea sînt *zilele* care au adus adevărata fericire a vieții mele [...]. Da, Domnule, nu doresc nimic altceva decît ca asemenea *zile* să-mi umple veșnicia".

Și cu cîtă claritate trasează el cursul zilei! S-a trezit „înaintea soarelui"; s-a dus să-i contemple răsăritul în grădină. Și-a „dăruit dimineața unor preocupări diverse". În acest punct, povestirea devine eliptică: este vorba, după cum știm, de preocupări legate de scris — răspunsuri la numeroasele scrisori etc. — pe care Rousseau le îndeplinește întotdeauna dimineața: Rousseau nu vorbește anume despre ele, și aceasta arată în ce măsură are grijă să-și unifice descrierea și să elimine din ea toate activitățile finalizate, toate lucrările „mediatoare", tot ceea ce ar fi putut, în afara momentului prezent, să se subordoneze unui scop îndepărtat. Narațiunea resoarbe — după aceea — în *continuumul* desfătării actele dimineții, reduse la a nu fi decît „diverse treburi pe care le făceam

pe toate *cu plăcere...*". Dispare astfel din timpul zilei, așa cum îl descrie Rousseau, activitatea de scriitor sau de epistolier — adică tocmai cea care-i asigură, pentru Malesherbes și apoi pentru noi, relatarea scrisă...

„Mă grăbeam să iau masa de prînz". Cu toate că Rousseau nu uită să ne-o indice, ora prînzului marchează abia o cezură : fericirea după-amiezii e asigurată din clipa în care Jean-Jacques a putut să se „eschiveze", „să scape de pisălogi", să-și garanteze singurătatea. Raportarea la plenitudinea zilei are drept condiție corelativă deplina apartenență la sine, suprimarea celui de „al treilea, supărător", interpus între natură și Jean-Jacques :

> Dar atunci cînd putusem, odată, să-mi căptușesc un colț anume, cu ce batere de inimă, cu ce freamăt de bucurie începeam să respir simțindu-mă salvat și zicîndu-mi : *Iată-mă stăpîn pe mine pentru restul zilei.*

Din acel moment, spațiul *eului,* spațiul *lumii,* și spațiul temporal al *zilei* pot stabili corespondențe strînse — atît de strînse încît în ultimă instanță fuziunea lor devine posibilă, într-o mare unitate alcătuită din unități izomorfe.

Unitatea zilei se desfășoară prin curgerea nemăsurată a orelor. Unitatea eului se desfășoară, și ea, printr-o succesiune de stări ale sentimentului. Ziua sfîrșește pentru Rousseau prin a fi o entitate mixtă : e ziua astronomică, timpul exterior, pe de o parte; dar este și, pe de altă parte și în mod simultan, rețeaua de experiențe intime a conștiinței treze. Amestecînd și contopind ziua obiectivă cu ziua subiectivă, Rousseau va putea să scrie :

> Așa se scurgeau, *într-un delir continuu, zilele* cele mai fermecătoare pe care le-a petrecut vreodată o făptură omenească, iar cînd *apusul soarelui* mă făcea să mă gîndesc la înapoierea acasă, uimit de repeziciunea timpului, credeam că n-am tras destule foloase din *ziua mea [...].*

„Ziua mea" : posesivul marchează o apropiere — care-și reproșează că n-a fost destul de completă. Însă, urmînd povestirea lui Rousseau, ceea ce se contopește într-un delir *continuu,* potrivit acestui paragraf recapitulativ, se specificase mai întîi într-o serie de momente *distincte,* de „etape" (M. Raymond) succesive.

Prima etapă este cea a *senzației,* dezvoltată în „observație" și în „admirație" :

> Aurul grozamelor și purpura mărăcinilor îmi uimeau ochii cu un lux care-mi înduioșa inima, maiestatea arborilor ce mă acopereau cu umbra lor, gingășia arbuștilor care mă-mprejmuiau, uimitoarea varietate a ierburilor și florilor pe care le călcam în picioare îmi țineau spiritul într-o alternativă continuă de observație și admirație : mulțimea atîtor obiecte interesante care-și disputau atenția mea, atrăgîndu-mă necontenit de la unul la altul, favoriza dispoziția mea visătoare și leneșă, și mă făcea adesea să repet în sinea mea: Nu, Solomon în toată mărirea lui n-a fost niciodată înveșmîntat ca unul dintre ele.
>
> Închipuirea mea nu lăsa multă vreme pustiu pămîntul astfel împodobit. Îl populam curînd cu făpturi după pofta inimii...

Prima etapă este strîns legată de lumea *sensibilă,* de universul vegetal. (În ritmul analog al zilelor din Insula Saint-Pierre, ea se va preciza ca activitate de *herborizare.)* Dar, ca fiecare dintre etapele ulterioare, această primă desfătare lasă să străbată sentimentul unei lipse, al unui gol: „pămîntul astfel împodobit", oferit percepe-rii încîntate, rămîne totuși „pustiu".

Etapa următoare survine atunci cînd Rousseau părăsește lumea *sensibilă* în favoarea lumii *imaginare.* Golul peisajului (al pămîntului... pustiu") cere să fie „umplut": iar cel ce se va achita de această sarcină va fi travaliul mental — aducere aminte și ficțiune deopotrivă :

> Îmi construiam în închipuire un veac de aur și, *umplînd aceste zile frumoase* cu toate scenele din viața mea care-mi lăsaseră dulci amintiri, și cu toate cele pe care inima mea le mai putea dori, mă înduioșam pînă la lacrimi. [...].

Cele două prime etape corespund astfel exact cu ceea ce anunța Rousseau în preambulul povestirii zilelor : el a trecut de la „tot ce are frumos lumea *sensibilă*" la tot ce „poate fi *imaginat* în lumea intelectuală".

Dar, la rîndul ei, provizoria plenitudine asigurată de imaginație cedează locul golului :

> Dacă toate visurile mele s-ar fi transformat în realități, ele nu mi-ar fi fost îndeajuns ; aș mai fi imaginat, visat, dorit. Găseam în mine un gol inexplicabil, pe care nimic nu l-ar fi putut umple...

Acesta e momentul în care, trecînd pe o nouă treaptă în scara activității spirituale, Jean-Jacques abandonează reveria fabulatorie în favoarea elanurilor expansive ale imaginației ontologice — care are drept țintă *totul, infinitul, existența.* Puțin lipsește ca extazul căruia i se dedă Rousseau să corespundă acelui *intuitus* — act suprarațional și supradiscursiv — pe care neoplatonicienii Renașterii îl atribuiau unui *apex mentis.* Însă *intuitus*-ul, pură privire a sufletului pe care trupul n-o mai întunecă, era rezervat preafericiților, îngerilor, asceților mistici : și dacă era cu siguranță eliberat de constrîngerea medierii, de înlănțuirile logice ale rostirii, acest „act imediat" rămînea un act esențialmente intelectual. La Rousseau, el este un act *afectiv.* Termenii de care se servește Rousseau : „voluptate", „încîntare", „stare desfătătoare", „amețitor extaz", „agitație", „exaltare" — sînt indiciile unui considerabil transfer de energie de natură erotică, pentru care dubla exclamație finală („O, măreață fire, O, măreață fire !") acaparînd întreaga energie psihică („fără să

mai pot spune și gîndi nimic mai mult") marchează momentul culminant, conform unui ritm ce se supune în mod deschis legii dorinței carnale.

Însă ziua este aceea care, urmîndu-și cursul regulat, va veni să-i aducă la cunoștință acestui elan „în infinit" limita obligatorie. Soarele asfințește, ziua se încheie. Căderea zilei corespunde recăderii sentimentului, după zenitul extazului, ca și cum dublul traseu al zilei și al sentimentului ar urma o aceeași curbă. Finitudinea triumfătoare își înscrie constrîngerea în același timp în sosirea amurgului și, după aceea, în sentimentul unui *nu destul*, care pune sub semnul insuficienței însuși „amețitorul extaz". Cum să depășești, o dată mai mult, această revenire a golului? Printr-o dorință a repetării unei zile asemănătoare, a unei zile mai bine folosite. Pofta de infinit, departe de a se mărturisi învinsă, se deplasează în ideea succesiunii fără piedici a unei serii de zile identice. Imperfectul operează de obicei prin el însuși această reiterare, introducînd în același timp verbul la viitor *(voi reveni)* care formulează în mod explicit chemarea zilei următoare:

> [...] Iar cînd apusul soarelui mă *făcea* să mă gîndesc la înapoierea acasă, uimit de repeziciunea timpului, *credeam* că n-am tras destule foloase din ziua mea, *gîndeam* că voi putea să mă bucur și mai mult de ea, și, ca să repar timpul pierdut, îmi *spuneam: voi reveni mîine.*

În felul acesta, desfătarea zilei unice se va putea extinde asupra seriei zilelor, la nesfîrșit, cel puțin ca un proiect și ca o dorință perpetuu împrospătate.

Apoi, așa cum soarele atinge seara linia orizontului, Rousseau se îndreaptă iarăși spre lăcașul pe care-l părăsise la terminarea prînzului. Întrucît imaginația și extazul și-au epuizat pentru moment puterile, spiritul lui Jean-Jacques se retrage asupra *senzației*, care fusese cea

dintîi etapă a parcursului său mental ; drumul de întoarcere e trasat de asemenea în experiența psihică :

> Mă întorceam cu pași mărunți, cu mintea puțin obosită, însă cu inima mulțumită, mă odihneam desfătîndu-mă la întoarcere, *privind în voie obiectele,* dar fără să gîndesc, fără să imaginez, fără să fac nimic altceva decît să *simt* tihna și fericirea stării mele.

Apusul soarelui corespunde răsăritului său ; aproape paralel, *cina* (luată „cu mare poftă") corespunde *prînzului.* Un ciclu — de la senzație la senzație — s-a închis în felul acesta — după ce s-a desfășurat pînă la a încerca să regăsească „ființa de neînțeles care îmbrățișează totul". Așa cum o povestește Jean-Jacques, ziua s-a umplut în toate chipurile, și n-a cunoscut totuși niciodată saturația dorinței. Ne spunea acest lucru încă din preambul :

> Dar de ce mă bucuram eu, la urma urmei, cînd eram singur ? De *mine,* singur, de universul *întreg,* de *tot* ce este, de *tot* ce poate fi, de *tot* ce are frumos lumea sensibilă și poate fi imaginat în lumea intelectuală : *strîngeam în jurul meu tot* ce putea să-mi desfete inima [...].

Mișcarea de totalizare a luat aici înfățișarea cercului desfășurat *în jurul* celui singuratic — începînd de la expresia „de mine singur" *(de moi seul)* plasată în fruntea enumerării. Ea se reînnoiește, cu cîteva rînduri mai departe, începînd cu același „eu singur", căruia poziția în fruntea enumerării îi atestă preponderența și fecunditatea, însă *eu singur* este el însuși în poziție de complement și are de data aceasta ca antecedent cuvintele *zile... petrecute :*

> Sînt *zilele* repezi dar desfătătoare pe care le-am *petrecut pe de-a-ntregul cu mine singur*, cu buna și modesta mea guvernantă, cu preaiubitul meu cîine, cu bătrîna mea pisică, cu păsările de pe cîmp și căprioarele din pădure, cu natura întreagă și autorul ei fără seamăn.

Fuziunea dintre spațiul zilei și spațiul eului nu poate fi mai bine marcată. Și, în cele din urmă, dorințele lui Rousseau cer tocmai înmulțirea acestor zile : ceea ce era la început reînviere a unui „secol de aur" devine sumă nesfîrșită a zilelor proiectate în viitor : Rousseau se străduise să „umple aceste zile frumoase" (ele au fost umplute cu vîrf și îndesat) și, la sfîrșitul scrisorii, dorința neostoită mai așteaptă „ca asemenea zile *să umple* pentru mine veșnicia". Cerc al orelor, al vîrstelor, al locurilor, al ființelor, al facultăților sufletului, al stărilor sentimentului : totul a conspirat pentru ca, din aproape în aproape, plenitudinea, totalitatea, transparența să răspundă chemării inimii, fără a secătui totuși o „nevoie" care este ea însăși „desfătare", și care asigură perpetuarea elanului spre fericire. Astfel se succed experiențele omoloage, așa se suprapun niște trasee asemănătoare (în spațiu, în timp, în sentiment) — potrivit mișcării cosmice a zilei, care este în același timp *modelul comun* al tuturor celorlalte cicluri. Această imagine iterativă — care comportă o ascensiune, un apogeu, o întoarcere și un nou început — împacă mișcarea neîncetată a sufletului și inactivitatea, expansiunea amoroasă și inerența indestructibilă față de sine, curgerea și stabilitatea. Sub raport estetic, existențial, activitățile din timpul serii — între cină și odihnă — se află în profund acord cu activitățile zilei. Ele sînt ecoul lor pe planul intimității «burgheze». Circularitatea reapare, pe un spațiu restrîns : Rousseau „mai dă cîte-o *raită* prin grădina (sa)". Ori cîntă „*vreo arie* la clavecin". Muzica își găsise locul încă la Clarens, la sfîrșitul zilei în care se culegea via ; ea va apărea din nou, cu aceeași funcție concluzivă, la sfîrșitul zilei fericite din Insula

Saint-Pierre, așa cum o descrie *Visarea* a cincea : „...cîntam *cîte un cîntec vechi,* care făcea desigur cît toate sucitele melodii moderne". — La sfîrșitul unei zile petrecute în sînul naturii, muzica este unica și discreta apariție a *artei.* Dar este o artă care nu implică nici o distanță : ea este o *acțiune* care rămîne inerentă eului, în deplina continuitate a actelor sentimentale a căror sursă unică de-a lungul zilei a fost Jean-Jacques. Posesivul „clavecinul *meu*", pronumele nehotărît : „*on* chantait" [cîntam] asigură prezența lui Jean-Jacques chiar în locul unde se naște cîntecul. Ascultarea nu poate fi disociată de producere, sau, mai bine spus, receptarea se confundă cu însăși curba melodiei născînde. Nu există alt destinatar decît cîntărețul însuși, sau grupul care cîntă. Să consultăm *Dicționarul de muzică :* aria este o „bucată *completă* de muzică vocală sau instrumentală formînd un cîntec". La capătul unei zile atît de pline, *aria* cîntată corespunde, prin caracterul ei *complet,* perfecțiunii seriei de ore și de sentimente. Ea le repetă ; însă este suficient să citim în continuare definiția din *Dicționarul de muzică,* pentru a constata că, după părerea lui Rousseau, *aria* conține în ea însăși și în multe feluri repetiția, și că o impune spiritului. „Ariile operelor noastre sînt, ca să spunem așa, pînza sau fundalul pe care se zugrăvesc tablourile muzicii imitative [...] După ascultarea unei arii frumoase ești satisfăcut, urechea nu mai dorește nimic; ea îți rămîne în imaginație, o duci cu tine, *o repeți* după voie fără să-i poți reda o singură notă [...]. Diferitele fraze ale ariei nu sînt decît tot atîtea moduri de a înfățișa aceeași imagine. Iată de ce subiectul trebuie să fie unul singur. Tocmai prin aceste repetiții ascultate cu atenție, prin aceste bătăi *îndoite,* o expresie care la început n-a putut să te emoționeze, te zguduie în sfîrșit, te agită, te extaziază [...]". *Aria* care încheie ziua o rezumă în mod emblematic, o dublează în unitatea limitată a unei mici opere. Dar nu ajunge ea, în schimb, să desemneze întreagă această scrisoare — descriere fericită și melodioasă a fericirii — ca pe un fel de arie sau de *rondo,* dezvoltată conform mijloacelor prozei ? Această scrisoare conține,

după cum am văzut, reveniri și repetiții interne : reveniri ale sentimentului absenței și golului, care cer noi forme de plenitudine. Am sublinia de asemenea revenirea momentelor în care Rousseau relatează, în stil direct, exclamațiile pe care entuziasmul i le smulgea :

1. [...] *Zicîndu-mi :* Iată-mă stăpîn pe mine pentru restul zilei !
2. [...] Mă făcea adesea *să repet* în sinea mea : Nu, Solomon în toată mărirea lui n-a fost niciodată înveșmîntat ca unul dintre ele.
3. ... Acest amețitor extaz [...] care [...] *mă făcea să strig* uneori : O, măreață fire ! O, măreață fire ! [...].
4. ... Îmi *spuneam :* voi reveni mîine.

Acestea nu sînt refrene în sensul strict al cuvîntului, ci paroxisme afective recurente : un glas se înalță din aproape-n aproape — ca să transmită auto-citarea — venit de-a dreptul din zilele care au trecut.

Dar cîntecul din această scrisoare din 1762, care evocă epoca în care Jean-Jacques se pregătea să compună *Noua Héloiză,* este el însuși ecoul modificat, repetiția variată a celor două minunate *arii* ce i-au reușit în acest roman, urmînd firul momentelor zilei (plimbarea pe lac și culesul viei). El compune aici versiunea lor narcisistă, autoerotică, pe care cititorul său este invitat s-o considere ca fiind fondul afectiv din care s-a ivit romanul. Însă cîntecul, aria atît de melodios trasată în cea de a treia scrisoare către Malesherbes, se cerea la rîndul ei *repetată,* conform definiției pe care Rousseau însuși o fixează pentru arie : ea va fi repetată de trei ori în *Confesiuni,* iar variația va consta, în modificarea, după capriciul amintirilor, a imaginii investițiilor afective : elanul erotic se îndreaptă, prima dată, spre întîlnirea celor două fermecătoare prietene și le înfrumusețează imaginea (ziua idilei cireșelor, la începutul cărții a IV-a) ; sau, a doua oară, el

se împarte, pentru a se atașa pe de o parte de „Maman“ — întîlnită dimineața, la amiază, la cină, pentru petreceri cu multă mîncare — pe de altă parte activităților autodidacte (idila de la Charmettes din cartea a VI-a) ; sau, în sfîrșit, în cartea a XII-a, el regăsește, ca să descrie fericirea trăită în Insula St. Pierre, tonul din scrisoarea către Malesherbes, în care *eul* e singur în scenă — unic producător și unic receptor al emoțiilor sale. În această nouă versiune, melodia zilei va cunoaște unele consolidări simbolice : plenitudinea zilei se va reflecta, ca să spunem așa, în imaginea *insulei* centrale, în autosuficiența ei economică, și în *ovalul* lacului :

> Insula Saint-Pierre [...] *în mijlocul* lacului Bienne, are *de jur-împrejur un țărm* de circa o jumătate de leghe ; dar în acest mic spațiu *ea dă toate principalele produse necesare vieții [...]*. Forma lacului este *un oval aproape regulat*.

Forma zilei va fi reușit, printr-un soi de miracol, să străbată spațiul fizic și să modeleze lumea.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU : FERICIREA DIN TIMPUL ZILEI ȘI MUNCA NOCTURNĂ

...Povestirea zilei petrecute în Insula St. Pierre este partea centrală a celei de a cincea *Visări*. Am putea risca să declarăm că această descriere a zilei ocupă *în* text locul pe care Rousseau îl atribuie insulei în contextul ei geografic : „Frumosul lac, de o rotunjime aproape desăvîrșită, are *la mijloc* două insule mici"... *. Totul se împacă și își corespunde : un peisaj circular, cu margini regulate, o fericire care constă în „a se circumscrie", a trăi „înlănțuit de (sine) însuși", un timp care cuprinde în spațiul unei singure zile toată fericirea pe care ți-o poți dori. Insula e un microcosm, este autosuficientă și posedă virtutea *grupării sintetice* pe care Rousseau o rezervă locurilor dragi închipuirii sale : Clarens, Valais. „În acest mic spațiu ea oferă toate principalele produse trebuincioase vieții. Ea are cîmpii, pajiști, livezi, păduri, vii" [...] Și, din nou : „Așa mică cum e, insula prezintă atîta varietate de teren și aspect, încît oferă fel de fel de priveliști și e potrivită pentru fel de fel de culturi. Se găsesc holde, vii, păduri, livezi, pășuni grase umbrite de pîlcuri de copaci și *înconjurate* de arbuști de tot soiul și pe toate *apropierea* apei le menține fragede" [...]. Insula e un exemplu de plenitudine pe un teritoriu restrîns, *înconjurat*, limitat de natura însăși ; ea e emblema geografică a plenitudinii subiective pe care Rousseau o descrie în același text : „atîta vreme cît ține starea asta, cel ce se găsește în ea se poate considera fericit, bucurîndu-se [...] de o fericire îndestulătoare, desăvîrșită și *plină*, ce nu lasă în suflet *goluri pe care acesta să simtă nevoia să le*

* Pentru versiunea românească a *Visărilor*.., urmăm ediția J.-J. Rousseau, *Visările unui hoinar singuratic*, în românește de Mihai Șora, București, Editura pentru literatură universală, 1968.

umple". Insularitatea *eului* vine să dubleze în felul acesta imaginea oferită de insula însăşi, iar în această dublare se trezeşte, pentru cititor, sentimentul unei corespondenţe simbolice care vine să satureze — să *umple* din nou — textul celei de a cincea visări în ansamblul ei.

Această visare este o meditaţie elegiacă şi nu, ca a XII-a Carte a *Confesiunilor,* consacrată aceleiaşi perioade, aceloraşi zile, povestirea unei suite de evenimente. [1] În absenţa unui „naratar", contrastul dintre prezentul scrieturii şi trecutul descris e neînsemnat. Nu există aici un adevărat „fir narativ" ; textul nu implică nici un *cititor* care ar aştepta urmarea povestirii ; el nu se adresează nici unui cititor care se înşeală şi căruia ar trebui să i se arate că se înşeală în privinţa lui Rousseau : cititorul e absent din text, în aşa măsură încît trecutul rememorat se fixează într-o intensă lumină imobilă, dublată de gîndirea evocatoare şi prelungită într-o reflecţie la timpul prezent. O visare actuală (pe care am numit-o „visare secundă") reînvie reveria trecută, o comentează, regretă că nu mai poate regăsi situaţia în care ea a înflorit, şi îşi propune s-o retrăiască mental în viitor, de la o zi la alta : „Oamenii se vor feri, ştiu bine, să-mi redea dulcele azil în care n-au vrut să mă lase. Dar nu mă vor putea împiedica să mă las *zilnic* dus spre el pe aripile închipuirii şi să gust *timp de cîteva ore* aceeaşi plăcere ca şi cînd aş mai locui acolo". Recitind textul celei de-a cincea visări, vom vedea că, între evocarea la imperfect a zilei insulare şi meditaţia la prezent, deplasarea se face lin.

Nu există discontinuitate. Şi acesta este poate motivul pentru care Rousseau a strecurat începutul descrierii zilei fericite în mijlocul unui foarte lung paragraf în care, după ce a debutat prin a-şi povesti instalarea, îşi exprimă speranţa de a-şi „sfîrşi zilele" pe insulă, şi reaminteşte gustul său pătimaş pentru botanică. Să observăm tranziţia. O dorinţă de *plenitudine* (sau de completudine) în

[1] Cf. *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau,* Paris, Gallimard, 1971, p. 415-429.

inventarul savant pune în mișcare, aproape pe nesimțite, povestirea dimineților :

> ...M-am apucat să întocmesc o *flora petrinsularis* și să descriu toate plantele de pe insulă fără să omit nici una, cu destule amănunte ca să-mi asigure o ocupație pentru tot restul vieții. Se zice că un neamț ar fi scris o carte despre o coajă de lămîie ; eu aș fi fost în stare să scriu cîte una despre fiecare lichen de pe stînci ; cu un cuvînt, nu voiam să las nedescris pe larg nici un fir de iarbă, nici un atom vegetal. Ca urmare a acestui frumos proiect, *în fiecare dimineață*, după ce luam dejunul împreună cu toată lumea, mă duceam cu o lupă în mînă și cu *Systema naturae* sub braț, să cercetez cîte un sector al insulei [...].

Se vede ceea ce constituie aici o variantă în raport cu precedentele povestiri ale zilei : nu mai găsim exaltarea din zori, salutul adresat soarelui despre care vorbeau scrisoarea către Malesherbes și Cartea XII din *Confesiuni*. În această ultimă versiune a zilei, Rousseau *atenuează*, îndulcește, aproape că stinge ceea ce dusese mai înainte pînă la incandescență. În povestirile anterioare, Rousseau cita strigătele pe care le lăsa să-i scape. Aici, nu-l mai auzim pe Rousseau *strigînd*... Ci el unifică fericirea „trîndavă" a zilei. El face să dispară din ea lucrările de instalare, cele „cîteva nefericite scrisori" pe care le mai menționa în Cartea XII din *Confesiuni* (și despre care știm, din corespondența publicată, că îi dădeau mult de lucru). El respinge, în povestirea sa, partea de activități legate de literatură : în prealabil, înainte de a vorbi despre gustul său pentru botanică, a avut grijă să ne spună că și-a lăsat cărțile „închise în lăzi" și că nu avea la îndemînă „cele trebuincioase scrisului". De aceea, căutarea plantelor ocupă rangul de activitate primă, de ocupație dominantă ; culesul fructelor, scena (pusă de data asta la *pluralul* iterativ) în care îl găsim „cocoțat în vreun pom",

culegînd mere, prelungește printr-o înlănțuire logică preocupările vegetale de dimineață. De ce logică ? Pentru că *fructul,* care face poftă, precede mențiunea „odihnei de la prînz". Urcarea în pom, ne aducem aminte, fusese momentul central al zilei petrecute cu cele „două fermecătoare prietene" la Thônes, — astfel încît a fost reținută de cititori ca „idila cireșelor". Scena cireșelor, aruncate din vîrful arborelui în sînul domnișoarei Galley, avea valoarea unui simbol al contactului erotic prin intermediul unui obiect nevinovat. Nu mai există nimic aici din acest *dar* amoros. Sau mai degrabă : fructul rămîne pentru un timp într-un strîns raport corporal cu cel care l-a cules și, dacă are valoare simbolică, e ca obiect al unui act cugetat, al unei tranzacții interne prin care eul se împovărează cu munca sa (care este, totodată, joc). De aceea, în insula St. Pierre, plăcerea nu e pentru Rousseau numai aceea de a culege din pom, ci de a fi fost văzut culegînd (de către „Dl. Kirkebergher", potrivit cu prima versiune ; de către „vizitatorii din Berna", potrivit celei de a doua) :

> Petreceam restul dimineții mergînd cu perceptorul, cu soția lui și cu Tereza să le vedem muncitorii la lucru, de cele mai multe ori făceam și eu treabă cu ei și adeseori vizitatorii din Berna care veneau să mă vadă mă găseau cocoțat în vreun pom, *cu un sac legat de mijloc, umplîndu-l de fructe* și dîndu-i apoi drumul jos cu o funie.

Pentru un cititor prevenit de sugestiile psihanalizei, imaginea sacului umplut cu fructe sugerează *nașterea (la parturition).*

De fapt, elementul sexual este, în această versiune din urmă a zilei, pus în legătură în mod deschis cu *obiectele* vegetale. Singura stare de exaltare pe care Rousseau o menționează în această ultimă descriere a unei zile, este cea pe care o încearcă față de sexualitatea vegetală :

> Nimic mai ciudat decît încîntarea, extazul care mă cuprindea, la fiecare observație făcută asupra structurii și organizării vegetalelor, asupra funcționării organelor sexuale în fecundare, al cărei sistem era pe atunci cu totul nou pentru mine [...]. Despicătura celor două stamine lungi ale porumbelei, resortul celor de urzică și de parecherniță, explozia fructului de calomfir și a capsulei de merișor, miile de mici tertipuri ale fecundării, pe care atunci le-am observat pentru prima oară, mă umpleau de bucurie, și umblam întrebînd pe toată lumea dacă a văzut coarnele porumbelei, așa cum La Fontaine întreba în dreapta și în stînga dacă l-au citit pe Habacuc.

Niciodată, în precedentele sale descrieri de zile, Rousseau nu încercase să fixeze detalii atît de mărunte.

În cartea a XII-a a *Confesiunilor*, Rousseau nu numea nici o plantă. Se mărginea să declare că voia să le cunoască pe toate și să le observe în cea mai intimă apropiere, să le „examineze și disece" fără excepție :

> Acolo mă întindeam pe pămînt lîngă planta în chestiune spre a o cerceta în felul acesta pe îndelete. *

În scrisoarea către Malesherbes, plantele erau admirate de mult mai departe, pentru efectele lor de culoare :

> Aurul grozamelor și purpura mărăcinilor îmi uimeau ochii cu un lux care-mi înduioșau inima, maiestatea arborilor ce mă acopereau cu umbra lor, gingășia arbuștilor care mă-mprej-

* v. J.-J. Rousseau, *Confesiuni*, III, trad. de Pericle Martinescu, București, E.P.L., 1969, p. 203.

muiau, uimitoarea varietate a ierburilor și florilor pe care le călcam în picioare îmi țineau spiritul într-o alternativă continuă de observație și admirație.

Cea de a cincea visare nu ignoră, desigur, peisajul total, așa cum îl descoperă o privire circulară îndreptată spre marginile orizontului ; de acolo pornește ; însă vedem aici operîndu-se o *coborîre* în amănuntul intim, observat *cu lupa*. Variațiunea se operează în sensul micrografiei și ajunge la constatarea încîntată de „micile tertipuri ale fecundării". Natura este observată la nivelul mecanismelor prin care își asigură perpetuarea, durata. Tocmai acestei constatări a *plinului* în forme și a *plinului* în durata naturală i-aș atribui aici *extazele* lui Rousseau, că și plăcerii scopofilice care-l face să proiecteze în imaginea sexuală vegetală, declarînd-o nevinovată, propria sa dorință. Și aș adăuga că actul de a numi esențele vegetale (prezent într-un mod mult mai sistematic în ansamblul *Visărilor* decît în textele sale autobiografice precedente) comportă și o altă semnificație : aceasta dă o *identitate* făpturilor naturale asupra cărora s-a fixat atenția lui Rousseau, în timp ce figurile umane se estompează, — Thérèse nefiind numită decît de două ori (din care o dată doar ca „guvernanta mea"). Ea e ascunsă, la sfîrșitul zilei, în „semnalul stabilit" care-l smulge pe Jean-Jacques reveriei sale ; sau în grupul care se plimbă („cu toții") ori care cîntă („cîntam", „ne duceam la culcare").

După-amiaza comportă o serie de *variante interne*, în funcție de timp, ocazie, schimbările de dispoziție. Zilele întrutotul fericite nu urmau toate același traseu : era loc în ele pentru o varietate ce le prevenea monotonia, fără să le compromită esențiala uniformitate. Rousseau a evocat deja, mai înainte, ploaia și continuarea lucrărilor de herborizare în casa perceptorului. Formulele diversificatoare *(cînd..., adesea..., alteori..., cînd... cînd)* urmează să

dea activităților de după-amiază un aspect de dispersie, ce nu rupe totuși fluiditatea liniștită a unei povestiri ce umple meandrele unor lungi perioade foarte suple. Timpul, precum un fluviu care se pierde în ramuri divergente, își încetinește curgerea ; el nu conduce nici o acțiune, se pretează la utilizări plurale însă echivalente. Să-i recităm pe Ronsard, Montaigne, Diderot ; acele *ores... ores*, sau *tantôt... tantôt* [cînd... cînd], de care se folosesc cu dragă inimă sînt organizatorii temporali ai imaginii vieții lenevoase, nevinovate, visătoare, care prin chiar nestatornicia ei nu se poate angaja în nici un proiect dus pînă la capăt. [1] Nici un viitor nu vine să obsedeze o viață lăsată în voia unui *prezent interschimbabil*, alcătuit din posibilități devenite de îndată realități. Astfel, Rousseau a putut parcurge, în timpul după-amiezelor, trei feluri de itinerarii pe apă : plutirea în voia undelor, navigația în jurul insulei mari, debarcarea pe insula mică. Iar această a treia eventualitate se va bifurca, la rîndul ei, în dubla ramură a unui *fie... fie :*

> ...În timp ce ceilalți mai stăteau la masă, mă strecuram frumușel afară, săream într-o barcă, vîsleam pînă-n mijlocul lacului cînd apa era liniștită, și acolo, întins pe fundul bărcii, cu ochii la cer, mă lăsam purtat în voia apei, uneori ore întregi, cufundat în mii de visuri nedeslușite dar pline de farmec, care, fără a avea vreun obiect determinat sau constant, erau, după părerea mea, de mii de ori preferabile tuturor plăcerilor vieții, în ce au ele mai dulce. *Adesea,* cînd soarele spre asfințit îmi vestea că a sosit ceasul retragerii, eram așa de departe de insulă, încît trebuia să vîslesc din răsputeri ca să ajung înainte de a se lăsa întu-

[1] Este procedeul pe care-l folosește Rousseau ca să descrie acțiunile fericite ale levitului și soației sale, în prima carte din Le Lévite d'Ephraïm.

> nericul. *Alteori,* în loc s-o iau spre larg, îmi plăcea să alunec cu barca de-a lungul malurilor înverzite ale insulei, unde apa limpede și umbra răcoroasă m-au îndemnat adesea să mă scald. *Dar cel mai adesea* navigam între insula mare și cea mică, unde debarcam și petreceam după-amiaza, *fie* plimbîndu-mă în mijlocul sălciilor, pațachinelor, puricarițelor, arbuștilor de tot soiul, *fie* așezîndu-mă pe o movilită de nisip acoperită cu iarbă, cu cimbrișor, cu flori, ba chiar cu sparcetă și trifoi, pesemne altădată semănat și bun pentru a crește iepuri de casă, căci acolo se puteau înmulți în voie, fără să se teamă de nimic și fără să poată face pagube.

Visul tinde spre idila animală... Episodul, deja povestit în Cartea a XII-a a *Confesiunilor,* privitor la instalarea unei colonii de iepuri de casă pe insula cea mică, se inserează ca un eveniment precis în imaginea unui trecut repetitiv și difuz ; Rousseau adaugă acum o precizare „sexuală" (așa cum o făcuse pentru plante) : este vorba despre „iepuri și iepuroaice" ; popularea micii insule înseamnă încă o dată umplerea unui gol, slujirea principiului plenitudinii :

> I-am dat această idee perceptorului și el a și comandat la Neufchâtel niște iepuri și iepuroaice și ne-am dus cu mare alai, cu nevastă-sa, cu una din nurori, cu Tereza și cu mine, să-i așezăm în insuliță, unde au și început să se înmulțească încă înainte de plecarea mea și unde vor fi prosperat, fără-ndoială, dacă au putut suporta iernile grele. Întemeierea acestei mici colonii a fost o sărbătoare. Pilotul Argonauților nu fusese mai mîndru decît am fost eu cînd am condus cu alai mica societate și iepurii din insula mare în cea mică [...].

„Marele alai", „colonia", „sărbătoarea", trimiterea mitologică ne vorbesc aici, la modul parodic, despre o întemeiere de cetate, în maniera antică : este imitația veselă a unui eveniment politico-social, iar acest lucru e suficient pentru a face simțită — printr-o reducție de tip gulliverian — distanța pe care Rousseau o ia față de istoria omenească. (Știm însă că tocmai în acest moment el nu renunțase să intervină, prin sfaturile sale, în destinul politic al unei alte insule : Corsica.)

O ultimă eventualitate e evocată : vremea urîtă, petrecută pe lac. Rousseau rămîne atunci, toată după-amiaza, pe insula mare. Iar această ultimă eventualitate se subdivizează, la rîndul ei, în două rînduri : mai întîi, herborizarea „ici colo" ; apoi, grație dublului *tantôt* (ba), alternarea odihnei în locurile bine ocrotite, cu contemplația celui mai întins peisaj în locurile deschise ; fraza, adevărată plimbare în desfășurare, este una dintre cele mai ramificate : ea se pierde *literalmente* în depărtare :

> ...așezîndu-mă *ba* în colțurile cele mai prietenoase și părăsite ca să visez în voie, *ba* pe terase și movilițe ca să contemplu minunata și încîntătoarea priveliște a lacului și a malurilor, încununate *într-o parte* de munții apropiați, deschizîndu-se *în cealaltă* spre cîmpii bogate și roditoare peste care privirea rătăcea pînă la munții albăstrui din depărtare.

Paragraful următor — visarea din vremea serii, pe prundiș — se leagă în mod logic de ultima eventualitate : aceea care constă în rămînerea pe insulă, după-amiaza, din cauza excesivei agitații a apelor (din care rămîne, seara, „bătaia valurilor în mal", „vuietul neîntrerupt dar umflîndu-se parcă din timp în timp"). Iar această reverie de seară este, dacă o privim mai adînc, „punctul de orgă" la care ajunge întreaga melodie a zilei. Este momentul în care, într-o stare ca de hipnoză, Rousseau accede la „sentimentul existenței". Și dacă există un moment pe care să-l putem

compara cu elanul spre „marea ființă" din scrisoarea către Malesherbes și cu invocația adresată naturii materne din Cartea a XII-a a *Confesiunilor*, acesta este momentul. Dar ce deosebire ! Nu mai există avîntul „în infinit", nici cuibărirea în sînul unei puteri ocrotitoare. Nu mai există nimic care să fie exterior eului : nici „ființă de neînțeles", nici „Natura-mamă", și nici figuri imaginare. Din cauza *retragerii* senzației, a imobilizării vieții sensibile, a „dezinvestirii" oricărei alte activități psihice — se descoperă un fond simplu și nud : sentimentul de a exista. Fericirea gustată la căderea nopții este anunțată de mersul descendent, dinspre culmi către țărm, în armonie cu apropierea serii :

> Spre seară, *coboram* din vîrful insulei și mă așezam pe prundișul de pe mal în cîte un colț ascuns [...].

Iar această mișcare literală de *coborîre* e continuată de cea, figurată, care *scufundă* sufletul în visare :

> Acolo clipocitul undelor și mișcarea apei ocupîndu-mi simțurile și gonindu-mi din suflet orice altă preocupare, mi-l *scufundau* într-o dulce visare și noaptea mă surprindea așa, de multe ori fără să-mi fi dat seama că vine.

În propoziția principală, inițiativa este dată zgomotului, apei agitate ; apoi, în prima relativă, noaptea este în poziție de subiect activ : simțurile, sufletul surprins al lui Jean-Jacques sînt obiectele acestor acțiuni succesive, care i se impun fără ca el să le reziste. Persoana întîi este aruncată la capătul frazei („fără să-*mi* fi dat seama că vine"), ca pentru a manifesta puținul care subzistă din subiectul personal, care nu apare decît pentru a se mărturisi lipsit de conștiința timpului exterior. Cu prilejul singurei și ultimei sale apariții în calitate de subiect, eul este afectat în mod negativ. *Stingerii zilei* îi corespunde

o *stingere a activităților conștiente*, a „mișcărilor lăuntrice" — cu excepția unei rămășițe infinit de prețioase : sentimentul existenței. Rousseau își construiește povestirea în așa fel încît instaurează în ea o nouă dublare : în amurg, sufletul însuși intră într-o stare crepusculară... Iată însă că o frază, cu o structură aproape asemănătoare celei precedente, vine *să ne spună din nou* acest lucru. Asistăm la o variație care repetă o formă sintactică și o cugetare, evitînd totodată repetarea cuvintelor :

> Bătaia valurilor în mal, vuietul apei, neîntrerupt dar umflîndu-se parcă din timp în timp, îmi umpleau ochii și urechile și luau locul mișcărilor lăuntrice pe care visarea le stingea în mine, de ajungeam să mă simt trăind cu plăcere fără a-mi da osteneala să gîndesc.

Inițiativa este acordată și aici lucrurilor, într-un singular paralelism cu fraza care precede : „bătaia valurilor" [le flux et le reflux] (subiect gramatical corespunzînd agitației apei și exprimînd de data asta o *dublă* mișcare), „vuietul" (ecou fidel al „clipocitului undelor" [„bruit des vagues"] din fraza precedentă) sînt singurii agenți prezenți : acțiunea lor este imediat manifestată în propoziția participială („frappant sans relâche mon oreille et mes yeux" — „izbindu-mi necontenit urechea și ochii"), care este ea însăși aproximativ izomorfă cu participiala din fraza precedentă („fixant mes sens" — „ocupîndu-mi simțurile"). Dar acțiunea principală (exprimată prin verbul *suppléaient — luau locul)* a acestor agenți materiali constă în a se substitui „mișcărilor lăuntrice" : ritmul exterior invadează lumea interioară. Or, „visarea" este cea care a provocat această vacanță, printr-o acțiune privativă *(a stinge)* acordată admirabil cu „izotopia" zilei și, mai exact, a amurgului. A face ca reveria să acționeze în felul acesta înseamnă a obiectiva o *stare* a eului și a-i acorda rangul de subiect independent, în locul eului. Să explicităm : visarea este starea în care sufletul e *scufundat* de „clipo-

citul undelor" și „mișcarea apei" ; dar este și puterea care „stinge" „mișcările lăuntrice", și care determină, în interiorul conștiinței, un gol pe care vuietul exterior, fluxul și refluxul — prin intermediul urechii și al ochilor — vor veni să-l umple. Sufletul visător se lasă *pătruns* de senzațiile la care se expune în „azilul" său. Căci, ca întotdeauna la Rousseau, viața psihică e fascinată de gol, și în același timp are oroare de gol. Și tot agenții exteriori sînt cei ce comandă sentimentul existenței și care aproape că îl impun, — unui eu în situație de dependență („suffisaient pour *me* faire sentir... mon existence" — „îmi ajungeau ca să *mă* simt trăind") ; *eul*, „persoana întîi", supraviețuiește aici, la fel ca în fraza precedentă, într-un ultim timp, ca o ultimă insuliță pe care n-o înecă valul cotropitor al realității exterioare. Senzația reziduală a devenit intuiție *ontologică*. „Marea ființă", „Natura" erau, în precedentele descrieri de zile, niște entități metafizice — invocate, apostrofate. Aici, cuvîntul existență desemnează o *experiență-limită*, subiacentă invadării conștiinței de către zvonul și agitația apei : este ultima posesiune (existența *mea)* în deposedarea generalizată. Deposedare ce se marchează, în cele din urmă, în ultima propoziție — singura care are ca subiect eul, și încă într-un mod cu totul implicit, inclus în infinitiv („fără *a-mi da* osteneala să gîndesc"). Conjuncția privativă *fără*, corespunde aici celei din fraza precedentă („fără să-mi fi dat seama"), și anunță întoarcerea ei ca prepoziție, cu cîteva rînduri mai departe („fără nici un ajutor activ din partea sufletului meu").

Dar, să luăm seama, avem aici un indiciu al variațiunii „melodice" care modifică *aria zilei*, așa cum a fost cîntată în cea de a treia scrisoare către Malesherbes.[1] În scrisoare, citeam un paragraf ce relata „uluitorul extaz" :

[1] A treia scrisoare către Malesherbes, în *Oeuvres complètes*, t. 1, p. 1141.

> (...) *Nu gîndeam,* nu raționam, *nu filosofam*
> (...) O, mare ființă, fără să pot spune sau gîndi nimic mai mult.

Însă în scrisoare, această abolire extatică a gîndirii avea loc cu mult înainte de căderea serii. Mai rămînea timp, la apusul soarelui, pentru o întoarcere „cu pași mărunți". Iar în această întoarcere, Rousseau se lăsa în voia senzațiilor, așa cum va face și pe prundișul insulei St. Pierre :

> Mă întorceam cu pași mărunți, cu mintea puțin obosită, însă cu inima mulțumită, mă odihneam desfătîndu-mă la întoarcere, privind în voie *obiectele,* dar *fără să gîndesc,* fără să imaginez, fără să fac nimic altceva decît *să simt* tihna și fericirea stării mele.

După cum se vede, dintre acești doi timpi de abolire a gîndirii, ce caracterizează experiența din 1761, Rousseau, ca să istorisească zilele din 1765, l-a șters pe cel dintîi (activ, expansiv, și corespunzînd după-amiezei), pentru a nu-l păstra decît pe al doilea, aprofundîndu-l, purificîndu-l, legîndu-l de calmul odihnei, și nu de mers. Accentul s-a deplasat spre *seară :* ultima povestire a unei zile pe care Rousseau a scris-o privilegiază ultima oră din zi :

> Din cînd în cînd se ivea în mine o slabă și scurtă reflecție asupra nestatorniciei celor pămîntești, al cărei simbol mi-l oferea suprafața apelor ; dar curînd aceste ușoare impresii se ștergeau în uniformitatea mișcării continui care mă legăna și care, fără nici o participare activă a sufletului, mă fermeca atît de tare, încît, la ora cuvenită, chemat de semnalul stabilit, nu mă puteam smulge fără efort din locul în care mă aflam.

Gîndirea se suprimă, a declarat adineaori Rousseau. Dar se corectează imediat : gîndirea se manifestă *prin intermitențe*, „din cînd în cînd". Însă a gîndi înseamnă, în cazul de față, a transforma în semne (sau în simboluri) vuietul valurilor, mișcarea fizică iterativă așa cum se oferă ea percepției. A gîndi sau a reflecta înseamnă a interpreta fenomenul natural, pentru a-i atribui valoare de indice sau de emblemă etico-religioasă : trecere de la non-sens la sens. O reflecție, ea însăși intermitentă, *citește* mișcarea alternativă a apei ca pe o „imagine a nestatorniciei celor pămîntești". Intermitența regulată se află în același timp în conștiință, în fenomenul natural perceput ca *semnificant*, în *semnificatul* care-i este atribuit. Căci sensul întrevăzut (de altfel cu totul convențional) este perturbator față de starea de tihnă ce prevalează atunci cînd nici un *semn* nu se oferă lecturii la „suprafața apelor", și cînd dăinuie numai legănarea. Bătaia reflecției a dublat, așadar, pentru o clipă, bătaia undelor, fluxul și refluxul lor. Dar „nestatornicia" se va resorbi în cele din urmă în „uniformitate". Ceva mai sus, Rousseau evocase, vorbind despre apă, „vuietul *neîntrerupt, dar umflîndu-se parcă din timp în timp*", care-i izbea „necontenit" [sans relâche] urechea și ochii ; acum, prin intermediul verbului *a șterge* (care înlocuiește verbul *stingeau*, ale cărui corespondențe crepusculare le-am subliniat), bătaia reflecției e abolită, pentru a ceda locul unei ultime mențiuni a *neîntreruptului*, încă o dată ritmat ca *legănare*.

Un „vuiet neîntrerupt, dar *umflîndu-se* parcă din timp în timp" ; o „mișcare continuă" care, de data asta fără nici un „dar" intercalat, îl *leagănă* pe cel ce se lasă în voia ei : dacă fenomenul fizic îngăduie un sens, acesta e, la urma urmei, cel pe care i-l conferă o analogie vitală (*umflat*, în spatele căruia îl zărim pe *inflare* din etimologie, suflarea, umflarea) sau, o valoare metaforică de „maternaj", pe care o întărește imaginea adeziunii intime („ne laissait pas de *m'attacher*" — *„mă fermeca* atît de tare"). În această pauză în afara timpului, se lasă ghicită o fantasmă de primă copilărie — deci de nouă naștere,

de nou început. Dar evidența *orei*, intervenția *semnalului stabilit* manifestă întoarcerea timpului, „căderea în timp". Contrastul se manifestă în text printr-o paronomază care-l opune pe *m'arracher* (să mă smulg) lui *m'attacher* (să mă prindă, să mă farmece). În interiorul scurtei istorii măsurate de durata zilei — istorie la scara unei simple conviețuiri, — viața socială se manifestă prin semne convenționale, la fel ca altădată în istoria universală, însă în jurul ritualului ce înconjoară acum ceremonialul mesei în doi.

În sfîrșit, această zi a cărei povestire n-a fost tulburată de nici un amestec străin, comportă o nocturnă pe care nu ne-o oferea povestirea din cartea a XII-a a *Confesiunilor*, în care Rousseau se străduia să justifice, în locul ei, ciudata lui cerere de încarcerare. După cină, Rousseau se alătură unei petreceri discrete, în care muzica e prezentă (ca la Clarens, sau în relatarea făcută lui Malesherbes). Și se contopește cu grupul : *eu*-l dispare în colectivul *noi (nous, on)* :

> După cină, dacă seara era frumoasă, ne duceam cu toții să facem o mică plimbare pe terasă, ca să respirăm boarea lacului și răcoarea. Ne odihneam în pavilion, rîdeam, stăteam de vorbă, cîntam cîte un cîntec vechi, care făcea desigur cît toate sucitele melodii moderne, și, în sfîrșit, ne duceam la culcare, mulțumiți de ziua petrecută și nedorind pentru a doua zi decît una aidoma.

Concluzie muzicală (am constatat acest lucru mai înainte) a unei zile descrise muzical. Epilog idilic și burghez, ce resoarbe într-o banalitate calmă, în fericita lipsă de însemnătate, în *Gemütlichkeit* (sîntem în ținutul Bernei) o întreagă serie de desfătări trăite în contact cu natura, în singurătate, și, în cele din urmă, la înseși hotarele conștiinței. În perfecțiunea sa, ziua *împlinește* așteptarea do-

rinței. Nu e cu putință să vrei mai mult, și nici altceva. Singurul viitor de dorit este reiterarea acestei zile ; comentariul ce urmează povestirii zilei (și care într-o anumită măsură o dublează) va spune acest lucru în termeni pe care îi vom uita cu greu. Într-un sens, ziua fericită ar trebui să fie — în reiterarea ei — *ultima* zi a vieții. Ea este deja, prin caracterul ei paradisiac, prin voluptatea preocupărilor inactive (de *„far niente"*, va spune Rousseau), prima zi dintr-o *altă viață*. Nu e nimic surprinzător în faptul că regretul elegiac se transformă într-o dorință imposibilă : întoarcerea în Insulă pentru a muri în ea :

> De ce nu pot să mă duc să-mi sfîrșesc zilele pe insula aceea iubită, să n-o mai părăsesc în veci [...] Eliberat de toate patimile pămîntești cărora le dă naștere tumultul vieții în societate, sufletul meu s-ar înălța adesea deasupra acestei atmosfere și *s-ar pune încă de pe acuma în legătură cu ființele cerești* al căror număr nădăjduiește că-l va spori în curînd.

Elanul, atît de puțin prezent în ziua pe care Rousseau ne-a descris-o, reapare, aproape la sfîrșitul narațiunii reminiscente, ca anticipare a morții. Însă această întoarcere afectivă în Insulă nu e posibilă : singura soluție este de a-i consacra, în vremea exilului, *cîteva ore* din fiecare zi :

> Atît de mult contribuiseră toate să mă facă să îndrăgesc viața de reculegere și singurătate pe care o duceam pe acele frumoase meleaguri. Viața aceea, de ce nu mai poate *renaște* ? [...] (Oamenii) nu mă vor putea împiedica să mă las *zilnic* dus spre el(e) pe aripile închipuirii și să gust *timp de cîteva ore* aceeași plăcere ca și cînd aș mai locui acolo. Acolo, cea mai dulce îndeletnicire a mea ar fi fost să visez în voie. Visînd că sînt acolo, nu fac oare același lucru ? Ba chiar mai mult : plăcerii unei visări abstrac-

te și monotone îi adaug imagini fermecătoare care *o fac mai vie*. În extazele de atunci, lucrurile care au imprimat în mine aceste imagini scăpau adesea simțurilor mele, dar acum, cu cît visarea e mai adîncă, cu atît mi le înfățișează în culori mai vii. De multe ori sînt mai de-a binelea și în mod mai plăcut printre ele decît atunci cînd eram în realitate.

Trebuia să citățm îndelung aceste rînduri, aproape ultimele, din cea de a cincea Visare : ele ne spun — într-o mișcare aparent paradoxală — cum reînvie reminiscența, făcîndu-le să renască, imaginile unei zile de nedepășit, ale unei zile cu adevărat *finale*. Este vorba de o înviere, care accentuează obiectele trecutului chiar dincolo de ceea ce fusese perceput în ele. Este însă învierea unei zile pentru totdeauna închisă în sine însăși.

Oda *Rousseau* a lui Hölderlin începe astfel :

Wie eng begrenzt ist unsere *Tageszeit*
Du warst und sahst und stauntest, *schon Abend ists*...

Ce strîmte margini au zilele noastre.
Privim, ne mirăm, și-n curînd s-a-nserat. [1]

Este vorba aici, fără îndoială, de metafora tradițională care asimilează durata vieții umane cu trecerea unei zile. Însă imaginea zilei i s-a impus fără îndoială lui Hölderlin în urma lecturii atente a celei de a cincea Visări — din care a reținut, în aceeași odă, imaginea unui Rousseau pe țărm, *am Ufer*. Și tot Visarea a cincea este, în mod sigur, cea care inspiră strofele consacrate lui Rousseau în marele imn *Der Rhein*. Hölderlin a reținut tranziția marcată

[1] Hölderlin, *Imnuri și ode*, II, București, ed. Minerva, 1977, p. 190.

de Rousseau între visarea de după-amiază „în colțurile cele mai prietenoase și părăsite“ și coborîrea de seara pe prundișul țărmului : „Spre seară, coboram din vîrful insulei și mă așezam pe prundișul de pe mal“... Această mișcare, în traseul pe care i-l conferă Hölderlin, se prelungește măreț prin evocarea Zilei divinizate, aplecată peste pămîntul pe care l-a modelat. Hölderlin a fost fără îndoială izbit deopotrivă de accentul pe care Rousseau îl punea pe momentul *serii* și de funcția „formativă“ pe care Rousseau o atribuie zilei ; în ecoul reflexiv și liric, Hölderlin face un act de interpretare :

Und herrlich ists, aus heiligem Schlafe dann
Erstehen und, aus Waldes Kühle
Erwachend, *abends* nun
Dem milderen Licht entgegenzugehn,
Wenn, der die Berge gebaut
Und den Pfad der Ströme gezeichnet,
Nachdem er lächelnd auch
Der Menschen geshäftiges Leben,
Das othemarme, wie Segel
Mit seinen Lüften gelenkt hat,
Auch ruht und zu der Schülerin jetzt,
Der Bildner, Gutes mehr
Denn Böses findend,
Zur *heutigen* Erde der Tag sich neiget. —

Și minunat e să te-nalți apoi din somnul sfînt,
Și deșteptîndu-te, din răcoreala
De codru, în amurg
Să treci într-o lumină mai domoală,
Cînd cel care zidit-a munții
Și-a desenat potecă pentru fluvii,
După ce surîzînd a cîrmuit
Iureșul vieții omenești
Cu-o scurtă răsuflare, ca-ntr-o pînză
De vas, cu adierea sa,
El însuși se-odihnește, și-acum înspre elevă,

Plăsmuitorul, binele considerînd
Mai mult ca răul,
Înspre Țărîna cea de azi își pleacă ziua. — [1]

Situația finală a lui Jean-Jacques, nemișcat pe mal, e transferată, mitic, spre Ziua însăși : Ziua „se odihnește".

Această mitizare aparține, desigur, cu adevărat gîndirii hölderliniene. Ne vom întreba însă dacă mitizarea nu este cel puțin schițată încă la Rousseau. Deși situată în durata biografică, șederea din insula St. Pierre, prin dubla povestire a întîmplărilor sale, se desprinde de timp, se încarcă cu o valoare sacră și ia înfățișarea unui eveniment repetitiv conținut într-un strat mai adînc al duratei — *in illo tempore*. Povestirea lui Rousseau a făcut din insulă, cum se știe, un ținut de legendă și a suscitat pelerinaje...

După cină, la căderea nopții, Rousseau menționa, așa cum am văzut, o petrecere intimă și improvizată. La Hölderlin, în dimensiunea mitică intervine momentul cînd „sărbătoresc și zei și oameni nunta" : evenimentele se desfășoară la o altă scară. Dar textul lui Hölderlin pune o problemă pe care va trebui s-o raportăm la Rousseau. Cine știe să păstreze pînă în adîncurile nopții „povara fericirii" ? Se gîndește el, oare, tot la Rousseau, atunci cînd scrie :

...bis in den Tod
Kann aber ein Mensch auch
Im Gedächtnis doch das Beste behalten
Und dann erlebt er das Höchste.

...pînă la moarte
Un om e-n stare totuși să păstreze
Chiar în memorie supremul bine,
Și-apoi atinge culmea lui. [2]

---

[1] Hölderlin, *Op. cit.*, p. 300.
[2] Hölderlin, *Op. cit.*, p. 301.

Memoria obstinată a fericirii este tocmai ceea ce Rousseau proclamă la sfîrșitul *Visării* a cincea. Dar exemplul pe care îl va celebra Hölderlin este cel al lui Socrate — așa cum apare el în *Banchet*. Și acesta este prilejul de a trasa cursul unei alte zile : nu cea care se întinde din zori pînă la apusul soarelui, ci aceea care, începînd de la amiază, străbate noaptea pînă în dimineața următoare.

Denn schwer ist zu tragen
Das Unglück, aber schwerer das Glück,
Ein Waiser aber vermocht es
Vom Mittag bis in die Mitternacht,
Und bis der Morgen erglänzte,
Beim Gastmahl helle zu bleiben.

Căci greu e de purtat
Nefericirea ; însă și mai grea e fericirea.
Un înțelept însă ar izbuti
De la amiază pînă-n miez de noapte
Și pînă la ivirea zorilor
Să se păstreze treaz la masa plină. [1]

La Rousseau, povestirea zilei se oprește la marginea nopții ; acordul desăvîrșit al „cîntecelor vechi" nu răsună foarte tîrziu. Lumea se va culca apoi, cuminte. Ce se întîmplă cu noaptea, la Rousseau ?

„Noaptea de farmec" petrecută la Lyon (Cartea a IV-a a *Confesiunilor)* nu e o noapte *continuă :* ea este întreruptă de somnul aflat în firida unui zid. Ceea ce o face plăcută este faptul că e decalată : timpul de după cină se prelungește sub arbori și printre cîntece de privighetoare, iar deșteptarea, mai „dulce" decît somnul, are loc după răsăritul soarelui, cînd se făcuse ziuă. [2]

Acestei nopți de hoinăreală fericită, întreruptă de somn, i se opune, aproape cuvînt cu cuvînt, noaptea nebunească în care Émile rătăcește prin teatrele și pe stră-

[1] Hölderlin, *Op. cit.*, p. 301.
[2] *Confesiuni,* IV, vol. I, ed. cit., pp. 219-220.

zile *orașului,* după mărturisirea trădării Sophiei : noaptea aceasta comportă și ea o lungă seară, apoi o deșteptare, despărțite de data asta de „o odihnă mai rea decît frămîntările din ajun". Suferința, „purtînd urmele nu știu cărei voluptăți" [1], îl aruncă pe Émile într-o *rătăcire* febrilă și solitară, în sînul unui labirint malefic — rătăcire ce apare ca fiind tocmai inversul calmei *plimbări* în plină lumină pe care Rousseau o asociază strîns cu idealul său de fericire.

Wolmar, care povestește în amănunt ultimele zile ale Juliei, nu vorbește despre nopți decît pentru a spune de cine și cum a fost vegheată : el nu rămîne la căpătîiul ei. Va petrece cea de a treia și ultima noapte „în odaia vecină". Moartea Juliei e semnificată la distanță, de zgomote : „Auzii în timpul nopții un du-te-vino care nu mă alarmă : dar către dimineață, cînd totul era liniștit, un zgomot surd îmi izbi urechea. Ascult, mi se pare că deslușesc niște gemete"... [2] Cursul nopții și scena morții au făcut obiectul unei elipse.

Se știe cît de mult se temea Rousseau de întuneric, și de cîte ori și-a exprimat această fobie. Noaptea și ziua apar adeseori ca opuse, ca adversari. În mod vădit, nu e cu putință să se continue, în universul lui Rousseau, dincolo de un anumit moment (cîteodată înaintat) al serii, ciclul fericirii care s-a desfășurat începînd de dimineața. Scufundarea în noapte înseamnă scufundare în despărțire, și adeseori în spaimă.

Dar despărțirea nu e lipsită de legătură cu imaginarul (care ne desparte de *realitate).* Iar imaginarul lucrează, în schimb, în felul său, pentru a umple distanța pe care a creat-o. E un fel de a spune că separația nocturnă are ceva comun cu literatura. Orice cititor al *Confesiunilor* își va reaminti una dintre primele scene din Cartea I : lectura nocturnă în tovărășia tatălui :

---

[1] *La Nouvelle Héloïse,* VI, 11, O. C., II, p. 733.
[2] *O. C.,* IV, p. 892.

> Mama lăsase cîteva romane. Ne apucam să le citim după cină, tata și eu. La început, nu era vorba decît să mă deprind cu lectura grație unor cărți plăcute ; dar, în curînd, interesul deveni atît de mare, încît citeam rînd pe rînd, fără încetare, și ne petreceam nopțile cu această îndeletnicire. Nu ne puteam niciodată despărți decît la sfîrșitul volumului. Uneori tata, auzind dimineața rîndunelele, spunea rușinat : „Haide la culcare ; sînt mai copil decît tine". [1]

Lectura este perfectă prefigurare mentală a ciclului orelor diurne. Este izvorul obscur al gîndurilor care vor popula plimbările. Desigur, la Charmettes, Rousseau își va consacra dimineața lecturii : dar acestea vor fi niște lecturi folositoare, contribuind la constituirea marelui „magazin de idei". Lecturile nocturne în tovărășia tatălui îmi apar, la modul simbolic, ca fiind fața de umbră ce corespunde fericirii lenevoase în verdeață și lumină. Și ne vine greu să nu credem că ființele imaginare, „societățile de elită" cu care Rousseau își hrănește reveria romanescă, purced, pe căi directe sau ocolite, din universul romanelor care l-au ținut încordat, pe cînd era copil, de seara pînă în zori.

O lectură nocturnă joacă, în orice caz, un rol aparte în povestirea *Confesiunilor :* cea pe care Rousseau o face *Cărții judecătorilor* și întîmplărilor Levitului din Ephraim, în noaptea de iunie 1762, în care e informat despre decretul de arestare :

> Am povestit cum îmi pierdusem somnul în tinerețe. De pe vremea aceea prinsesem obiceiul de a citi seara în pat pînă cînd simțeam că mi se îngreuiau pleoapele. Apoi stingeam lumînarea și încercam să aținesc cîteva clipe care tre-

[1] *Confesiuni*, I, ed. cit., vol. I, p. 9.

> ceau repede. Lectura mea obișnuită de seara era *Biblia,* și am citit-o în întregime în felul acesta cel puțin de cinci sau șase ori. În seara aceea, neprinzîndu-mă somnul, am prelungit lectura pînă tîrziu și am citit toată cartea ce se încheie cu Levitul din Ephraim [...] Povestirea aceea mă impresionă mult și o continuam într-un fel de vis, cînd deodată fui trezit de zgomot și lumină... [1]

Rousseau precizează momentul deșteptării : „Erau ceasurile două". Noaptea pare să se petreacă în conciliabule neliniștite. El stă de vorbă mai întîi cu Mareșala de Luxembourg, apoi apare Mareșalul ; în sfîrșit Doamna de Bouflers sosește de la Paris. Rousseau se hotărăște să plece. Povestirea nu menționează venirea zorilor, dar ne va spune că dimineața a fost consacrată trierii hîrtiilor. În orice caz, „toiul nopții" va fi fost momentul hotăririi de plecare, clipa morală a *despărțirii,* și în același timp clipa fascinației pentru „subiectul înfiorător" povestit în Biblie, subiect care va primi o valoare obsedantă și va deveni sursa lucrării cu care — după însești cuvintele lui Rousseau — el *se va amuza* pe drumurile exilului. Textul lui Rousseau este neobișnuit : tratînd una dintre cele mai sumbre povestiri din Biblie în „maniera" indilică ce asigura succesul lui Gessner, el narează într-o proză poetică suavă o aventură în care violența e împinsă la extrema limită : Rousseau avea o predilecție pentru acest „poem" :

> [...] Sînt încredințat că n-am scris în viața mea ceva în care să străbată o dulceață a obiceiurilor mai înduioșătoare, un colorit mai proaspăt, descrieri mai sincere, un costum mai exact, o mai antică simplitate în fiecare lucru, și toate acestea în ciuda grozăviei subiectului, care, în fond, e înspăimîntător : dar, mai presus de ori-

[1] *Confesiuni,* XI, ed. cit., vol. I, p. 123.

> ce, am avut meritul de a fi învins astfel un moment greu. *Levitul din Ephraim,* dacă nu e cea mai bună dintre lucrările mele, îmi va fi totdeauna cea mai dragă. N-am recitit-o și n-o voi reciti niciodată fără să simt în ea freamătul unei inimi fără fiere, care, departe de a se acri prin nefericirile ei, se mîngîie cu ea însăși și găsește în sinea sa cu ce să se despăgubească. [1]

Pentru Rousseau, a scrie acest text și a găsi în el motive de plăcere a însemnat a repara lăuntric și prin propriile sale mijloace nedreptatea ce i se făcuse, și a cărei rană inițială îl lovise în clipa în care fusese smuls din acel „fel de vis" despre capitolul final din *Cartea Judecătorilor.* Despăgubirea constă — ca de atîtea ori la Rousseau — în a recurge la sine însuși, pentru a produce din *propria sa substanță* ceea ce va umple golul sau va cicatriza rana provocată de adversitatea exterioară. Despăgubirea e legată de producerea unei realități substitutive. A scrie, în momentul rupturii și al exilului, înseamnă deja a opera această substituție. Iar pe deasupra, a conferi „o dulceață a obiceiurilor înduioșătoare", un „colorit proaspăt" unui „subiect înspăimîntător", înseamnă a face, încă o dată într-alt fel, operă de substituire sau de transmutație. (Cititorului îi este greu, de altfel, să se convingă că Rousseau a reușit o reală sinteză între violența subiectului și gingășiile deja neo-clasice cu care a vrut să-l împodobească : opera e slabă). Putem, în plus, să reținem ipoteza după care, „lucrînd" asupra sorții Levitului, reveria lui Rousseau proiecta asupra personajului biblic propria sa obsesie de persecuție. Victima, în povestea Levitului, e țiitoarea sa, lăsată în voia brutalității erotice și ucigașe a oamenilor „fără jug" din Ghibeea. Dar aceștia, în furia lor, aveau pică în primul rînd pe tînărul Levit : prima agresiune era homosexuală. Gazda Levitului le propusese agresorilor să le dea în locul lui pe propria sa fiică ; Levitul, la rîndul său, a substituit-o pe țiitoarea sa fiicei

[1] *Confesiuni,* XI, ed. cit., vol. I, p. 132.

gazdei sale. Odiosul sacrificiu — abuzul sexual ucigaș — se abate asupra unei victime substituite în al doilea rînd. (Și s-a putut sugera că, în jocul proiecțiilor identificatoare, țiitoarea Levitului o reprezenta pe Thérèse, obiect de neliniști, de ambivalență și de agresivitate pentru Jean-Jacques). Vor urma răzbunarea împotriva crimei Veniaminiților, apoi *reparația*, „remediul" care, prin noi căsătorii, vor umple golul creat de masacrul aproape complet al Tribului vinovat. — „Felul de vis" în care se afla Jean-Jacques după lectura acestui episod din Biblie a putut (o presupunem în mod liber) să se refere la seria victimelor substituite, sau să parcurgă cei trei timpi succesivi ai răului, răzbunării și reparației finale. Însă ceea ce e foarte probabil este că, în momentul fugii sale, Rousseau a suprapus intruziunea celor răi, în plină noapte, în casa bătrînului în care Levitul era găzduit, și sosirea bruscă a celor care vin să-i întrerupă semi-trezia pentru a-i aduce scrisoarea cere-l avertizează în privința primejdiei. De fapt, episodul central al poemului în proză — cel de al doilea cînt al său — povestește desfășurarea unei *nopți* întregi, de la căderea serii pînă în zori, cînd Levitul își descoperă țiitoarea moartă pe pragul ușii : După ce *„apropierea zilei* care alungă din nou fiarele în vizuinile lor, i-a risipit pe tîlharii aceia, nenorocita se folosește de cîtă putere i-a mai rămas ca să se tîrască pînă la casa bătrînului ; cade la ușă cu fața la pămînt și cu brațele întinse pe prag". [1] Noaptea va fi fost timpul violului și al morții. Alături de plimbarea frenetică a lui Émile consecutivă mărturisirii Sophiei, avem aici una dintre rarele povestiri de noapte *străbătută* pe care le găsim la Rousseau. Însă povestirea biblică îl aduce pe narator la un eveniment atroce — tăierea în bucăți a moartei și trimiterea celor douăsprezece fragmente ale trupului triburilor din Israel — ale cărui implicații sînt considerabile.

Noaptea a fost, așadar, marcată de scufundarea în tăcere și în animalitatea distrugătoare. Levitul își conduce

[1] *O. C.*, II, p. 1215.

țiitoarea pentru a o da pe mîna celor violenți „fără să-i spună *un singur cuvînt*". Ea însăși, ale cărei *trăsături* sînt de îndată *șterse*, iar *chipul stins*, n-a mai avut, curînd, „glas ca să geamă". Agresorii săi sînt niște „lupi înfometați", ei „pun mîna" pe fată și „și-o smulg fără milă". Violența se săvîrșește o dată cu dispariția oricărei comunicări, cu abolirea oricărui cuvînt și a oricărui semn... Iar ceea ce săvîrșește Levitul, la întoarcerea sa, prin tăierea în bucăți, este transformarea cadavrului în *semn* : este trecerea de la neantul de semnificație la maximumul de semnificație :

> Acolo, fără să șovăie, barbarul cutează să taie trupul în douăsprezece bucăți ; cu o mînă tare și sigură, lovește fără teamă, taie carnea și oasele, desparte capul și mădularele, și, după ce a trimis Triburilor acele înfiorătoare poveri, le iese în cale la Mitpa, *își sfîșie veșmintele, își pune cenușă pe cap* și cere *strigînd cît îl ține gura* dreptate Dumnezeului lui Israel.

Îmbucătățirea este o *dublare* a violenței, dar care urmărește să facă cunoscut întregii lumi, națiunii întregi, ceea ce s-a petrecut în liniștea nopții. Răzbunarea trebuie să înceapă prin manifestarea crimei, prin denunțarea ei cea mai intensă. Este vorba deci de o operație lingvistică, sau mai degrabă semiologică. Semnele mute preced strigătele, care preced ele însele relatarea ulterioară făcută bătrînilor : „Am intrat în Ghibeea ca să-mi petrec acolo noaptea"... Tocmai trimiterea trupului *dezmembrat* va fi făcut *să se reunească* poporul. Nu există un comentariu mai bun la această pagină decît primul capitol din *Eseul despre originea limbilor* :

> Ceea ce oamenii din vechime *spuneau* în chipul cel mai viu, ei nu exprimau prin cuvinte, ci prin semne [...]
>
> Atunci cînd Levitul din Ephraim a vrut să răzbune moartea femeii sale, el *nu le-a scris*

triburilor din Esrael, ci a împărțit trupul în douăsprezece bucăți și li le-a trimis.

La această groaznică înfățișare ei aleargă la arme strigînd într-un singur glas : „Nu s-a întîmplat și nu s-a văzut una ca asta, din vremea ieșirii fiilor lui Israil din țara Egiptului și pînă în ziua de față !“ Iar tribul lui Veniamin a fost exterminat. În zilele noastre, problema, prefăcută în *pledoarii*, în discuții și poate în glume, s-ar fi tărăgănat, și cea mai groaznică dintre crime ar fi rămas în cele din urmă nepedepsită.

Tăierea în bucăți este deci mult mai mult decît o scriitură, mult mai mult decît un discurs elocvent : e un mod de a face vizibil tuturor însuși *corpul* crimei comise în timpul nopții ; ea este trecerea *imediată* de la groaza mută la o comunicare a cărei forță o depășește chiar și pe cea a strigătului. „Semnul a spus totul înainte de vorbire“. Faptul despre care vrea să vorbească mesajul (crima, femeia ucisă, ca „referent“ al discursului) e luat ca material al mesajului, constituie semnificantul său unic și masiv. (La aceasta se adaugă semnele gestuale tradiționale ale limbii profeților, citate adesea ca fiind cele mai bune exemple ale limbii gesturilor : sfîșierea veștmintelor, acoperirea capului cu cenușă.)

Ceea ce urmează deci nopții este actul a cărui „elocvență mută“ depășește orice scris și orice cuvînt. (Expresia „elocvență mută“ e folosită de Rousseau pentru a califica efectul trupului gol al Phrynei, despuiată de apărătorul ei în fața judecătorilor din Atena : paragraful care începuse cu evocarea puterii *acuzatoare* a trupului tăiat în bucăți se încheie cu reamintirea argumentației *defensive și seducătoare :* în ambele cazuri corpul devine limbaj și vede atribuindu-i-se o forță de convingere superlativă.)

Episodul central al povestirii Levitului a putut îmbrăca în ochii lui Rousseau, după cum se vede, valoarea unei metafore, a unei reprezentări mitice și hiperbolice a activității scrisului — activitate care i-a adus gloria și nefericirea, activitate pe care continuă s-o exercite pe dru-

murile exilului, năzuind să-şi ofere sieşi, din propriile resurse, *despăgubirea*.

Scrisul lui Rousseau, cel puţin în primele sale lucrări, era însufleţit de o intenţie funciar *acuzatoare*. Aceasta ne obligă la o nouă constatare : analogia nu rezidă numai în faptul că îmbucătăţirea *ţine loc* de scriitură, şi că Rousseau scriitorul arată în felul acesta ce înseamnă, *în ultimă instanţă*, actul de a scrie ; ea rezidă încă şi mai mult în faptul că îmbucătăţirea este actul de acuzare, şi că pentru Rousseau a scrie a însemnat întîi de toate a denunţa răul, a desemna crima şi viciul, lanţurile servituţii ascunse sub strălucitorul „lac" şi sub „ghirlandele de flori".

El ar fi vrut, de asemenea, să vorbească prin semne ; şi a făcut-o, fără a putea totuşi să facă mai mult decît să-şi reformeze îmbrăcămintea : a fost constrîns să folosească o limbă mai puţin puternică în ochii săi : aceea a cuvintelor, aceea a rostirii scrise — cea care leagă şi înlănţuie vocabulele, care recurge la acele mijloace despre care Rousseau ne spune, vorbind despre Levit, că ar fi fost ineficace : a scrie scrisori (lui Voltaire, lui d'Alembert, lui Malesherbes, Domnului de Beoumont) sau *pledoarii (împotriva* Luminilor, *împotriva* celor mari şi a celor bogaţi, dar în principal *pentru* Jean-Jacques). A fost nevoie deci să treacă prin travaliul dicursiv al *compoziţiei,* care e tocmai opusul limbajului imediat al *divizării,* al dezmembrării practicate de Levit, — care trăia într-o altă epocă a limbajului, într-o altă epocă a istoriei. Şi tocmai compunerea, înlănţuirile de cuvinte, perioadele vor trebui să evoce limbajul pre-verbal care vorbeşte arătînd obiectul însuşi ; pe parcursul unei lungi fraze Levitul ne este arătat renunţînd la orice cuvînt.

Rousseau — cel puţin în textele în care vorbeşte despre munca sa — ne spune însă că pentru el compunerea a fost întotdeauna o activitate nocturnă, — redactarea urmîndu-i dimineaţa, cît mai aproape cu putinţă de elaborarea mentală : iată cum a fost scris primul *Discurs :*

> Am lucrat la acel discurs într-un chip neobișnuit, așa cum am făcut apoi aproape cu toate celelalte scrieri ale mele. I-am consacrat toate nopțile de nesomn. Gîndeam la el cu ochii închiși în pat, suceam și răsuceam frazele în cap în chinuri de neînchipuit, apoi, cînd credeam că sînt mulțumit de ele, mi le întipăream în memorie pînă ce voi putea să le aștern pe hîrtie ; dar, pînă să mă scol și să mă îmbrac, uitam totul, și cînd mă așezam în fața hîrtiei nu-mi mai venea în minte aproape nimic din ceea ce compusesem. M-am gîndit s-o iau ca secretară pe doamna Le Vasseur. (...) La sosirea ei, îi dictam din pat meditațiile mele de peste noapte, și această practică, pe care am urmat-o vreme îndelungată, m-a ferit de multe uitări. [1]

Dimineața e timpul scrisului — însă de data asta a scrisului-adunare...

Dar aceste *chinuri de neînchipuit* de peste noapte, această neliniște matinală în fața riscului de a uita nu sînt incluse în povestirea zilei fericite, sau nu figurează în ea decît prin intermediul unor formule abuzive ori depreciative : „diferite griji", sau „cîteva nenorocite de scrisori". În a cincea Visare, nu se mai spune aproape nimic despre momentele consacrate scrisului ; ele sînt, s-ar zice, refulate în spațiul anterior, în noaptea din care iese preafericita zi. Renunțăm cu greu la ideea unei relații analogice — foarte vagă desigur, dar seducătoare — între, pe de o parte, *chinurile de neînchipuit* de peste noapte, frazele *sucite și răsucite*, și pe de altă parte, chinul femeii Levitului, pe care și-o smulg bărbații înfuriați de dorință. Iar dacă munca literară (ce prelungește noaptea) impietează asupra dimineții și *întîrzie* adevăratul început al zilei fericite, nu trebuie să reamintim doar îngrozitorul mesaj care urmează după noaptea ucigașă, ci să acor-

[1] *Confesiuni*, VIII, ed. cit., vol. II, p. 172.

dăm atenție și faptului că popasul fatal la Ghibeea se datora *plecării întîrziate* a Levitului : reținut de tatăl tinerei femei, cuplul a lăsat să treacă dimineața și n-a plecat decît în momentul cînd „soarele" era deja „în asfințit" : noaptea groaznică e consecința unei călătorii (sau a unei zile) prea scurte. Și dacă ar fi îngăduit să credem că la Rousseau activitatea literară a fost întotdeauna o muncă ce prelungea în timpul dimineții chinul de peste noapte (însă, la drept vorbind, au existat excepții de la acest obicei) — ar trebui atunci să spunem că actul de a scrie, chiar dacă e săvîrșit vărsînd „delicioase lacrimi", sau „într-un continuu extaz", este o parte a zilei sustrasă desfătării vieții în lenevie, desprinsă de calma înaintare a orelor. Numai că vede oricine că tocmai pe parcursul unui text scris ni se expune ciclul momentelor diurne și al plăcerilor tăcute care-l umplu ; că *scriitorul* este acela care, prin trezirea memoriei și a imaginației amestecate pînă la contopire, trasează imaginea ceasurilor eliberate de grija de a scrie. El trebuie să se întoarcă la penarul său — poate după o noapte de nesomn — pentru a spune ce fericire a însemnat pentru el, în insula St. Pierre, renunțarea la cele trebuincioase scrisului : „Una din bucuriile mele cele mai mari era mai ales mă-mi las cărțile închise în lăzi și *să nu am la-ndemînă cele trebuincioase scrisului*". Căci trebuie să găsești cuvinte, „să sucești și să răsucești" fraze, pentru a face auzit vuietul valurilor și liniștea visării „fără obiect". Voi merge pînă acolo încît să spun că, deoarece a făcut să se rotească astfel lumina zilei, Jean-Jacques trebuia să se afle scufundat în întuneric (inclusiv persecuția), ca și cum noaptea ar fi locul pivotal al acestui cadran. Sau, pentru a recurge încă o dată la imaginea penarului : numai dacă sînt trasate de cerneala noptilor, se vor desfășura sub ochii noștri, pe pagină, acele aurore, acele herborizări de dimineață, acele plutiri în voia apei de după-amiază, acele uitări de sine din ceasurile serii.

REMEDIUL ÎN RĂU

Vorbind despre copilăria sa, Rousseau descoperă în ea boala înscrisă încă de la obîrșie : „M-am născut beteag și bolnav ; am costat-o viața pe mama, iar nașterea mea a fost prima dintre nenorocirile mele“ [1] Această rană inițială (sau, dacă preferăm, convingerea și povestirea acestei răni) cheamă și mobilizează toate energiile reparatoare, toate facultățile de compensare. Viața întreagă nu e prea lungă pentru a încerca să afli vindecarea, atunci cînd răul e inseparabil de venirea pe lume. Rău pe care Rousseau îl suportă, rău pe care-l provoacă — însă fără să-l fi meritat și fără să-l fi voit... Povestindu-și viața și preocupat să „spună totul“, el o pune de la bun început în dependență de leziunea primară, care nu va înceta niciodată să-și facă simțită prezența prioritară, fie prin efectele ei agravate, fie prin dispariția ei nesperată în intervalele de sănătate. Trebuie ca cititorul să-l deplîngă pe un om asupra căruia nenorocirea s-a abătut de la origine, dar și să se mire de tot ceea ce a fost săvîrșit cu strălucire în ciuda răului, împotriva unei adversități care a marcat existența carnală a lui Jean-Jacques la însuși începutul ei.

Aproape imediat, în povestirea din *Confesiuni*, tema leziunii primitive se conjugă cu aceea a terapeuticii (în sensul larg al termenului). Răul și îngrijirile care-l combat se îmbină ; însăși posibilitatea de a supraviețui a rezultat dintr-o intervenție salvatoare, — care a îngăduit, în același timp, răului să se perpetueze. În povestirea sa, Rousseau nu ezită să conjuge contrariile, să le lege în mod inextricabil : îngrijirile mătușii Suzon l-au salvat,

[1] J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959—69 (O. C.), I, p. 7 (Cf. *Confesiuni*, I, București, E.P.L., 1969, p. 7, în românește de Pericle Martinescu).

însă răul inițial n-a făcut decît să se întărească. Jean-Jacques abia a scăpat de la moarte; supraviețuirea lui e un miracol ; dar pe de altă parte boala lui n-a făcut decît să se înrăutățească (dublu motiv de uimire și de compasiune) :

> Mă născusem aproape muribund ; erau puține speranțe de a mă păstra. Aduceam germenele unei boli pe care anii au înăsprit-o și care astăzi nu-mi îngăduie, uneori, cîte un răgaz, decît pentru a mă face să sufăr și mai cumplit, într-altfel. O soră a tatei, femeie înțeleaptă și binevoitoare, se îngriji atît de mult de mine, încît mă salvă [1].

Pentru Rousseau este important să poată spune dintr-o suflare salvarea inițială și crescendo-ul implacabil al răului adus prin naștere. Rousseau pare să ne interzică să examinăm în mod separat imaginile răului, și cele ale remediilor sau ale încercărilor de vindecare. Trebuie să încercăm deci să surprindem felul în care el le înfruntă, le confruntă, le amestecă, într-o operă care aduce, despre ceea ce este *vindecabil* și *nevindecabil*, una dintre cele mai uimitoare mărturii din cîte există.

Relele provocate de civilizație

Discursul despre științe și arte, care marchează intrarea lui Rousseau în cariera literară, este acuzarea răului — a otrăvii — care cuprinde societățile civilizate, pe măsură ce progresează „funestele lumini", „zadarnicile științe". Progresiunea răului este oare irevocabilă ? Rousseau ne lasă să credem multă vreme acest lucru, dar o face pentru a pregăti un ultim efect : în momentul concluziei, el evocă posibilitatea de a extrage din răul însuși un principiu terapeutic și, pentru că aleargă după

[1] *O. C.*, I, pp. 7-8.

premiul Academiei din Dijon, folosește acest argument ca să justifice academiile. Dar forma laudativă nu trebuie să mascheze seriozitatea argumentului, pe care Rousseau îl va relua adesea, pentru a justifica cu totul altceva decît academiile :

> Mărturisesc, totuși ; răul nu e chiar atît de mare cît ar fi putut să devină. Previziunea veșnică, așezînd alături de felurite plante dăunătoare niște plante binefăcătoare, iar în substanța mai multor animale răufăcătoare leacul pentru rănile lor, i-a învățat pe suverani, care sînt miniștrii săi, să-i imite înțelepciunea [1].

Ideea e formulată pe larg : remediul s-ar putea afla în vecinătatea *(lîngă)* plantei veninoase, sau în lăuntrul însuși (în substanța) animalului primejdios. În primul caz, răul își atrage lîngă sine antidotul ; în al doilea, îl conține. Pe deasupra, trebuie să intervină un terapeut — în cazul de față, Ludovic al XIV-lea — care să știe să *extragă* leacul din răul însuși. Urmînd tocmai exemplul Providenței, afirmă Rousseau, „acest mare Monarh [...] a scos, din însuși sînul științelor și artelor, izvoare a mii de dereglări, aceste societăți celebre, răspunzătoare în același timp de primejdiosul depozit de cunoștințe omenești și de depozitul sacru al moravurilor" [2]. Imaginea remediului coincide cu imaginea unei societăți restrînse, legată prin exigența mutuală a purității moravurilor și prin preocuparea de a păstra un periculos *depozit* [3] ; remediul este deci acela de a încredința ambiguul privilegiu al cunoașterii unui mic număr de oameni, care ar veghea la perpetuarea și chiar la creșterea ei, împiedicîndu-i în același timp răspîndirea. Recunoaștem aici idealul rousseauist al comunității închise, care se poate extinde une-

[1] *O. C.*, III, p. 26.
[2] *Ibidem.*
[3] Cf. F. Backer, *Remarques sur la notion de depôt*, „Annales Jean Jacques Rousseau", 1966—1968, XXXVII, pp. 57-93.

ori pînă la dimensiunile statului-cetate, dar care se poate mulțumi și cu limitele strîmte ale unei mici „societăți de elită", mărginită la cîteva suflete alese. Remediul ne apare atunci ca fiind răul însuși, însă acceptat în păstrare de niște ființe excepționale, ce nu se vor lăsa alterate de puterea lui nefastă. Așa se va întîmpla în societatea de la Clarens...

Răul de care Rousseau acuză științele și artele este înainte de toate că distrug *adevărul* raporturilor umane. Faptul că o societate, reunind niște indivizi egali și virtuoși, se dedă la „cultivarea științelor"; că, mai ales, fiecare dintre membrii acestei societăți este un *veritabil* savant : iată ce reconstituie, în sînul corupției generale, o mică insulă de transparență. Așa cum îi idealizează el, membrii academiilor posedă o cunoaștere autentică și deplină, radical diferită de „zadarnica știință" pe care o acuză, și pe care o practică „șarlatanii" : aceasta, iluzorie și pretențioasă, nu are decît aparența științei, și propagă în jurul ei, ca o epidemie, despărțirea dintre existență și aparență. Adevărata știință a academicienilor repară, cel puțin între aceștia, sfîșierea ontologică, depășește alienarea, și restaurează unitatea dintre aparența externă și realitatea internă.

Este însă oare remediul sigur ? Va avea el oare puterea de a anula răul ? Rousseau, care nu vrea să slăbească efectul patetic al discursului său acuzator, lasă să se înțeleagă că rezultatul rămîne nesigur și limitat. Într-o epocă în care medicina nu avea deloc arme eficace, metafora remediului lăsa cîmp liber scepticismului :

> [...] Atîtea îngrijiri arată cu prisosință necesitatea de a le acorda, și nu se caută remedii pentru boli care nu există. De ce trebuie ca acestea să poarte încă prin insuficiența lor caracterul de leacuri obișnuite ? [1]

Într-adevăr, prestigiul academiilor riscă să facă seducătoare științele și, în loc să le îngrădească în interiorul

[1] *O. C.*, III, p. 27.

unui spațiu protejat, va contribui la primejdioasa lor răspîndire. De unde recidiva !

De fapt, Rousseau nu renunță nici la sumbrele perspective pe care le poate desfășura declarînd că răul e iremediabil, nici la dominația pe care o poate exercita asupra cititorului său, după ce l-a făcut să se simtă vinovat, învățîndu-l calea dificilă a unei posibile salvări și prețul pe care trebuie să-l plătească. Cu prilejul îndelungatei polemici care a urmat primului *Discurs*, Rousseau n-a încetat niciodată să recurgă la metafora remediului. Dar el a variat-o în toate sensurile, ca și cum ar fi vrut să-i încerce diversele virtualități. Într-una din aceste scrieri, el declară la început că „nu trebuie să ne încredem în remedii" [1] ; dar lasă în cele din urmă problema deschisă, o părăsește pe seama altora : „Am văzut răul și am încercat să-i aflu cauzele : alții mai cutezători sau mai nesăbuiți vor putea căuta leacul" [2].

În *Observațiile* (pe care Rousseau le adresează regelui Poloniei care se aventurase în dezbatere), apoi în prefața la *Narcisse*, remediul e redus la rangul de paliativ. Singura speranță acordată e cea a unui compromis cu răul :

> Am lăudat Academiile și pe iluștrii lor întemeietori, și aș repeta cu plăcere elogiul. Atunci cînd răul e incurabil, medicul aplică niște paliative și proporționează remediile, mai puțin în funcție de nevoi, cît de firea bolnavului [3].
>
> [...] Aceleași cauze care au corupt popoarele servesc uneori la prevenirea unei și mai mari corupții ; astfel încît cel care și-a stricat temperamentul printr-o folosire lipsită de măsură a medicinei, e silit să recurgă încă o dată la doctori ca să se mențină în viață ; și așa se face

[1] *O. C.*, III, p. 76.
[2] *O. C.*, III, p. 95.
[3] *O. C.*, III, p. 56.

> că artele și științele, după ce au făcut să înflorească viciile, sînt necesare pentru a le împiedica să se preschimbe în crime ; ele le acoperă cel puțin cu un lac care nu îngăduie otrăvii să se răspîndească atît de liber [...] Părerea mea e, așadar, [...] să lăsăm să existe în continuare și chiar să întreținem cu grijă academiile, colegiile, universitățile, bibliotecile, spectacolele și toate celelalte distracții care pot abate cît de cît răutatea oamenilor [...]. [1]

Se va fi notat în trecere că răul e asimilat recurgerii la medicină (deci la remedii), pînă într-atît încît paliativul extras din răul dintîi va însemna o dublare a leacurilor. Dar, într-o altă înscenare a raportului dintre boală și leac, alternativa va fi propusă în mod mai dramatic între un rău devenit incurabil și un remediu eroic — el se numește aici „revoluție" — care riscă să schimbe răul într-un rău și mai grav : înseamnă oare acest lucru deschiderea unei perspective de vindecare ? Sau e o supralicitare a pesimismului, eșecul remediului eroic ducînd răul la culme ?

> Nu s-a văzut niciodată vreun popor o dată corupt revenind la virtute. Zadarnic ați pretinde să distrugeți izvoarele răului [...]. În zadar i-ați readuce pe oameni la această egalitate dintîi [...] inimile lor, o dată stricate, vor fi așa întotdeauna ; nu mai există remediu în afara vreunei mari revoluții de care trebuie să ne temem aproape tot atît de mult cît de răul pe care ar putea să-l vindece, și pe care e condamnabil s-o dorim și cu neputință s-o prevedem [2].

---

[1] *O. C.*, II, p. 972.
[2] *O. C.*, III, p. 56.

Cîte precauții retorice pentru a evoca, la modul ipotetic, un remediu pe care e imposibil să-l numești altfel decît prin sentimentele ambigue pe care le inspiră dinainte ! Iar, în ipoteza unei „revoluții" care ar putea avea, în mod excepțional, o acțiune reparatoare, Rousseau nu ne spune dacă remediul va fi extras din substanța răului : va fi vorba mai degrabă despre una dintre acele răsturnări care se ivesc atunci cînd lucrurile merg din rău în mai rău, — răsturnare provocată de rău, însă neavînd aceeași natură ca și el. Dar aceasta nu are importanță. Rousseau vede răul reintroducîndu-se în „revoluție", pînă într-atît încît între rău și ceea ce i se opune persistă un raport intim.

Nu e totuși indiferent dacă remediul e imaginat, la modul homeopatic, *în* rău, sau ivindu-se *din afară,* alopatic, pentru a ataca răul, pentru a i se substitui. Căci, în cazul favorabil în care, printr-o mai bună folosire, răul însuși e utilizat pentru a vindeca răul, e deschisă calea spre o mare împăcare, și nimic din ceea ce oamenii au dobîndit în cursul istoriei lor nu trebuie respins cu totul ; în ipoteza inversă, culmea răului trebuie atinsă, ca să intervină o ruptură eliberatoare și să se instaureze o nouă ordine de lucruri în locul celei care a atins limitele corupției. În cele două eventualități, răul va fi servit, dar, în primul caz, el se va fi arătat apt de a se lăsa transformat în bine ; în al doilea, prin chiar excesul său, el își va fi cerut distrugerea, înlocuirea printr-o altă eră a existenței, care va lăsa în urma ei, în afara ei, tot ceea ce fusese contaminat de otravă.

Literatura justificată

Una dintre primele obiecții formulate de adversarii lui Rousseau — cea care corespunde uneia dintre figurile cele mai simple ale retoricii de barou : retorsiunea — constă în a-l întreba cum se face că scrie discursuri, și cu atîta elocvență, el care condamnă artele și științele. Iar

apărarea lui Rousseau constă în reluarea în beneficiul său a recursului la rău în vederea combaterii răului, — luptă ai cărei echivalenți metaforici îi înmulțește :

> Aș putea relata în legătură cu acest subiect ceea ce spuneau Părinții Bisericii despre științele lumești pe care le disprețuiau, și de care se slujeau totuși spre a-i combate pe filosofii păgîni. Aș putea cita comparația pe care o făceau între acestea și vasele egiptene furate de israeliți : însă mă voi mulțumi să propun ca ultim răspuns această întrebare : dacă cineva ar veni să mă ucidă și aș avea norocul să pun mîna pe arma lui, mi-ar fi oare interzis ca, înainte de a o arunca, să mă servesc de ea pentru a-l alunga de la mine ? [1]

În momentul în care publică comedia *Narcisse*, Rousseau se va simți, încă și mai mult decît înainte, obligat să justifice modul cum se dedă unei activități pe care a condamnat-o atît de zgomotos. Printre motivele invocate, sînt cel puțin două care aparțin registrului amintit. Mai întîi, nu e vorba decît de o diversiune, de niște paliative. Că să spună acest lucru, Rousseau renunță de data asta la metaforele medicale : „Nu mai este vorba de a arăta popoarelor cum să facă bine, trebuie doar să le abați de la facerea răului ; trebuie să le faci să se ocupe cu fleacuri, ca să le abați de la acțiunile rele ; trebuie să le distrezi în loc să le ții predici" [2]. Vom vedea însă reapărînd figura ce desemnează răul ca rană, venin, otravă, și care cere răspunsul terapeutic corespunzător :

> Cu toate că aceste lucruri au făcut mult rău societății, este foarte esențial să ne servim astăzi de ele ca de un leac al răului pe care l-au

[1] *O. C.*, III, p. 39.
[2] *O. C.*, II, p. 972.

pricinuit, sau ca de acele animale răufăcătoare pe care trebuie să le strivești pe mușcătură [1].

Și adresîndu-se lui Voltaire :

> Dar vine o vreme cînd răul se înfățișează în așa fel încît cauzele ce i-au dat naștere sînt necesare pentru a-l împiedica să sporească ; este fierul pe care trebuie să-l lași în rană, de teamă ca rănitul să nu moară smulgîndu-l. În ce mă privește, dacă mi-aș fi urmat vocația dintîi și dacă n-aș fi citit și nici n-aș fi scris, aș fi fost fără îndoială mai fericit. Cu toate acestea, dacă literele ar fi acum nimicite, aș fi lipsit de singura plăcere ce-mi mai rămîne [...] [2].

În *Prefața* dialogată la *Noua Eloiză,* Rousseau îl face pe interlocutorul său să spună : „Este oare îndeajuns ca ea (morala cărții dumneavoastră) să meargă la izvorul răului ? Nu vă temeți că face și ea rău ?". La care Rousseau răspunde : „Rău ? Cui ? În vreme de epidemie și de molipsire, trebuie oare împiedicată vînzarea leacurilor bune pentru bolnavi, sub pretextul că ar putea să le dăuneze oamenilor sănătoși ?" [3]. Romanul, într-adevăr, înseamnă răul ; în prima dintre cele două *Prefețe* citeam : „Niciodată vreo fată neprihănită n-a citit romane [...]. Cea care, în ciuda acestui titlu, va cuteza să-i citească măcar o pagină, e o fată pierdută" [4]. Dar Saint-Preux îi va scrie

---

[1] *O. C.,* II, p. 974 ; cf. Pliniu cel Bătrîn, *Naturalis Historia,* XXIX, 32.

[2] *O. C.,* III, p. 227.

[3] *O. C.,* II, p. 25. Rousseau speră să reușească acolo unde îl vede eșuînd pe Richardson. Scriindu-i lui Duclos, la 19 noiembrie 1760, îi spune : „Continuu să cred că această lectură e foarte primejdioasă pentru fete. Cred chiar că Richardson s-a înșelat amarnic voind să le instruiască prin romane ; e ca și cum ai da foc casei ca să pui în funcție pompele".

[4] *O. C.,* II, p. 6.

Juliei : „Romanele sînt cea din urmă învățătură ce mai rămîne să fie dată unui popor îndeajuns de corupt pentru ca oricare alta să-i fie fără folos“ [1].

Aceeași cazuistică o dezvoltă Rousseau atunci cînd examinează valoarea *teatrului* pentru feluritele tipuri de societăți. Primejdioase pentru statele care mai posedă o anumită sănătate morală, spectacolele vor fi folositoare în marile orașe, unde vor întrerupe cursul activităților răufăcătoare :

> Rațiunea vrea să fie favorizate distracțiile oamenilor ale căror ocupații sînt dăunătoare, și să fie abătuți de la aceleași distracții cei ale căror ocupații sînt folositoare. O altă considerație generală este aceea că nu e bine să fie lăsată unor oameni trîndavi și corupți alegerea distracțiilor lor, de teamă să nu și le închipuie aidoma pornirilor lor vicioase și să nu devină la fel de răufăcători în plăcerile lor ca atunci cînd lucrează [2].

Este evident că Rousseau recurge aici la o imagine voluntaristă și „dirijistă“ a ceea ce am numi astăzi politică culturală. Însă această concepție voluntaristă este ea însăși consecința (sau corolarul) unei reprezentări a cursului istoriei ca îmbătrînire sau ca înaintare a răului. Metafora (mai mult sau mai puțin constantă) a remediului pe care terapeutul trebuie să știe să-l administreze se leagă de metafora care aseamănă schimbarea socială cu declinul și cu neajunsurile suferite de un corp viu. „Moravurile“ unui popor sînt supuse „accidentelor inevitabile care le atacă“, „pantei firești care le alterează“ [3]. Acțiunea salutară, atunci cînd e posibilă, este prin excelență interdictivă sau retardatoare : „Tot ceea ce înțelepciunea omenească poate face este să prevină schimbările, să

[1] *O. C.*, II, p. 227.
[2] *Lettre à d'Alembert*, Paris, 1967, p. 130.
[3] *Ibidem*, p. 155.

oprească de departe tot ce le aduce“ [1]. Dacă răul nu e prea înaintat, măsurile recomandate vor fi preventive. Însă în „orașele mari“, atunci cînd corupția va fi progresat, nu va exista alt mijloc decît distracția, condusă în mod deliberat de un guvern experimentat :

> [...] Poliția nu va ști cum să sporească mai mult plăcerile îngăduite și să se străduiască să le facă agreabile, pentru a-i feri pe indivizi de ispita de a căuta altele, mai primejdioase [2].
>
> [...] În anumite locuri, ele [spectacolele] vor fi folositoare pentru a-i atrage pe străini ; pentru a spori circulația monezilor ; pentru a-i însufleți pe artiști ; pentru a varia modele ; pentru a le oferi o ocupație oamenilor prea bogați sau celor ce năzuiesc să se îmbogățească ; pentru a-i face mai puțin dăunători ; pentru a face poporul să-și uite necazurile ; pentru a-l face să-și uite conducătorii văzîndu-i pe comedianți ; pentru a menține și perfecționa gustul atunci cînd cinstea s-a pierdut ; pentru a acoperi cu o spoială de procedee urîțenia viciului ; pentru a împiedica, într-un cuvînt, ca relele moravuri să degenereze în tîlhărie [3].

Astfel, după ce a declarat că „efectul moral al spectacolului și al teatrelor nu poate fi niciodată bun și salutar în sine“, Rousseau ajunge să admită că „atunci cînd poporul e corupt, spectacolele îi fac bine“ [4]. În ceea ce privește Geneva, în paginile concluzive ale *Scrisorii către d'Alembert*, Rousseau începe printr-o condamnare în aparență fără apel : „Tot ce pot avea folositor piesele de teatru pentru cei pentru care au fost făcute ne va deveni

---

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibidem*, p. 131.
[3] *Ibidem*, p. 139.
[4] *Ibidem*, p. 140.

prejudiciabil“ [1]. Însă în momentul în care credem că Rousseau exclude irevocabil instituția teatrală pentru poporul genevez (care, avînd încă „moravuri“, s-ar pierde dacă ar tolera acest ferment al corupției) un surprinzător *remediu* ne e propus, care recurge la dramaturgie, adică la răul însuși. Manevra lecuitoare constă în a accepta răul inerent teatrului (care este alterare, înstrăinare, *separație* a conștiințelor), pentru a-l pune în serviciul unei *întoarceri* la sine :

> Nu văd decît un *remediu* pentru atîtea neajunsuri : și anume, pentru a ne însuși dramele teatrului nostru, să-l compunem noi înșine, și să avem autori înainte de a avea comedieni. Căci nu e bine să ni se arate tot soiul de imitații, ci numai acelea ale lucrurilor cinstite și care convin unor oameni liberi. E sigur că niște piese inspirate, precum cele ale grecilor, din nenorocirile trecute ale patriei, ori din defectele prezente ale poporului, ar putea oferi spectatorilor lecții folositoare [2].

Va fi însă greu, admite Rousseau, să se construiască un mare teatru național, de vreme ce eroii pe care i-ar celebra ar fi niște oameni necunoscuți, purtînd „nume comune“... Astfel încît Rousseau ajunge să i se adreseze lui Voltaire (al cărui dușman secret știm că este în întreaga *Scrisoare către d'Alembert)* ca să-i ceară noi tragedii pe teme romane și republicane. Voltaire (sau cel puțin un anumit aspect al producției sale dramaturgice) este deci invocat împotriva lui Voltaire însuși. Aceste rînduri nu sînt doar sortite să menajeze susceptibilitatea marelui bărbat: ele aplică regula remediului în rău :

---

[1] *Ibidem*, p. 223.
[2] *Ibidem*, p. 225.

> Însă Dl. de Voltaire să binevoiască a ne compune tragedii după modelul *Morții lui Cezar,* al primului act din *Brutus,* și, dacă ne trebuie neapărat un teatru, să se angajeze să-l umple mereu cu geniul său, și să trăiască tot atît cu piesele sale[1].

În cele din urmă, Rousseau va opta pentru alte spectacole : sărbătorile populare în aer liber (în timpul verii), balurile (în timpul iernii); ne putem întreba totuși dacă sărbătoarea este cu adevărat negația teatrului : nu va fi fiind ea mai degrabă generalizarea lui, extinderea la întreaga comunitate ? Nu se încearcă a se conjura în felul acesta răul pe care-l constituie spectacolele *exclusive,* nu prin suprimarea spectacolului, ci printr-o metamorfoză care îl face *inclusiv ?* El va îngloba astfel întreaga populație a cetății, și fiecare va deveni în mod simultan actor și spectator. Sărbătoarea e versiunea teatralizată a gestului de alienare voluntară săvîrșit de universalitatea contractanților din *Contractul social :* ascultarea, supunerea, care înseamnă răul dacă rămîn parțiale, devin temelia legitimității atunci cînd nu exceptează nici un individ. Se poate, de asemenea suprima elementul separator al teatrului, transportînd teatrul la nivelul „grupului ce se contopește". Jocul de aparență și imitație putea fi denunțat drept corupător, atunci cînd implica non-reciprocitatea conștiințelor. Dar, ca printr-o mișcare de baghetă magică, aparența devine binefăcătoare atunci cînd e însoțită de universala reciprocitate a privirilor.

S-ar putea crede că termenii problemei n-au făcut decît să se deplaseze, și că răul, — *adevăratul* rău — poate fi cunoscut mai bine sub forma non-reciprocității. De fapt, în mișcarea gîndirii lui Rousseau, non-reciprocitatea dispare în momentul în care teatrul, stigmatizat la început ca un divertisment pervers, se generalizează în împărtășirea universală. Cu alte cuvinte, valoarea lecuitoare a

[1] *Ibidem,* p. 227.

remediului rezidă în mişcarea întoarcerii la sine (bine exprimată atunci cînd Rousseau vorbeşte despre „a ne însuşi dramele teatrului nostru") şi în generalizarea egalitară: perspectiva care se deschide atunci evacuează în mod radical răul. Să recitim îndemnul celebru (care-l va inspira pe Robespierre şi pe foarte mulţi alţii mai apropiaţi de noi) : „Faceţi şi mai bine : puneţi-i pe spectatori să joace ; faceţi-i să fie ei înşişi actori, faceţi ca fiecare să se vadă şi să se iubească în ceilalţi, pentru ca toţi să fie şi mai uniţi... Toate societăţile nu constituie decît una singură, totul devine comun tuturor" [1]... Am putea risca aici o comparaţie cu anumite doctrine gnostice care invită la extinderea răului, la împingerea lui la limită, pentru a te elibera mai bine de el.

Extinderea sistemului

Nu ne vom mira deci că în două rînduri, în termeni aproape identici — în *Fragmentele politice* şi în manuscrisul de la Geneva al *Contractului social* — Rousseau a reluat metafora remediului-în-rău pentru a formula intuiţia fundamentală a filosofiei sale politice :

> [...] Să ne străduim să extragem din răul însuşi remediul care trebuie să-l vindece. Prin noi asocieri, să corectăm, dacă se poate, defectul asocierii generale [...]). Să arătăm [...] în arta perfecţionată îndreptarea relelor pe care arta aflată la început le-a pricinuit naturii [2].

După ce a acuzat puterile separatoare dezvoltate în om în cursul istoriei sale — cugetare, amor propriu, facultate de abstracţiune, imaginaţie, dependenţă şi înstrăinare a conştiinţelor — Rousseau descurajează în mod lămurit orice încercare de regresiune. Trebuie să împin-

[1] *Ibidem*, p. 234.
[2] *O. C.*, III, p. 288 şi p. 479.

gem şi mai departe dezvoltarea care ne-a făcut nefericiţi: să perfecţionăm cugetarea, să punem în mişcare amorul propriu, să dirijăm imaginaţia, să facem ca înstrăinarea să fie reciprocă şi deplină. Este singura şansă de a regăsi, sub o nouă formă (politică, morală), plenitudinea dintîi (naturală, animală) pe care intruziunea răului a descompus-o. Vom citi în *Émile :* „E nevoie de mult meşteşug pentru a-l împiedica pe omul social să fie cu totul artificial“ [1] ; sau încă : „Nu poţi influenţa pasiunile decît prin pasiuni ; tocmai prin imperiul lor trebuie să li se combată tirania“ [2]. Numele ce desemnează răul desemnează, repetitiv, puterea antagonistă.

Burgelin, Rang, Eigeldinger au arătat cum imaginaţia, a cărei intruziune e temută la o vîrstă prea precoce, îşi schimbă valoarea în momentul în care poate servi la abaterea lui Émile de la „obiectele reale“, adică de la femeile întîlnite „în lume“. În cartea a IV-a din *Émile* îl vedem pe Rousseau recomandînd la început înăbuşirea „primei înflăcărări a imaginaţiei“ ; dar, pentru a-şi ocroti elevul, el va apela mai tîrziu la imaginaţie pentru a inventa un „model“ ideal. Imaginaţia, faţă de care se manifestase neîncredere pentru că „trezeşte simţurile“, vede atribuindu-i-se puterea de a „reprima simţurile“. Nu e aici nici o contradicţie : printr-un raţionament împrumutat în mare măsură modelului terapeutic, o substanţă activă încetează să fie periculoasă în funcţie de persoană, de moment, de primejdiile care ar apărea dacă nu s-ar interveni etc...

Privit mai îndeaproape, întreg programul etic care, în cartea a IV-a din *Émile*, precede imediat educaţia religioasă, urmăreşte să-i confere *amorului propriu* funcţia pozitivă care-i fusese negată în mod absolut la începutul aceleiaşi cărţi IV. Citisem că : „Dragostea de sine, ce nu priveşte decît spre noi, e mulţumită atunci cînd adevăratele noastre nevoi sînt satisfăcute ; însă amorul propriu, care se compară, nu e niciodată mulţumit şi nu poate fi

[1] *O. C.*, IV, p. 640.
[2] *O. C.*, IV, p. 654.

astfel, pentru că acest sentiment, preferîndu-ne celorlalți, cere ca și ceilalți să ne prefere lor înșile, ceea ce e cu neputință. Iată cum pasiunile tandre și afectuoase se nasc din dragostea față de sine, și cum pasiunile dușmănoase și irascibile iau naștere din amorul propriu" [1]. Însă nu se va putea evita faptul ca Émile să se compare și ca amorul propriu să se trezească în el. Cititorul află atunci, și nu fără o oarecare surprindere, că pasiunile „care țin de" amorul propriu nu sînt toate dușmănoase și irascibile ; sînt și din acelea care pot fi „omenești și tandre", și care se vor dezvolta în sensul „binefacerii" și al „compătimirii" [2]. Va exista deci o etapă cu totul nouă a educației, ce va face apel la amorul propriu, străduindu-se să-l orienteze în mod favorabil. Iar atunci, ceea ce a fost înfățișat ca nefast într-o etapă anterioară poate interveni în mod util : a face apel la „experiența aproapelui" [3] (prin lectura istoricilor) ; a-l lăsa pe Émile să-și atribuie primul loc, să se prefere, și să se expună în felul acesta lingușitorilor (ceea ce justifică acum lectura fabulelor, considerată la început în cartea a II-a ca inutilă și periculoasă). Émile nu va mai simți mila identificîndu-se cu ființele care suferă, cum făcea atunci cînd educatorul se străduia să contrarieze amorul propriu și să extindă dragostea de sine, ci distanțîndu-se, de data aceasta, contemplînd de sus și de departe spectacolul existenței umane: tocmai pentru că e un „sălbatic" care, de data asta, nu se mai pune „în locul" celorlalți, Émile poate compătimi nebuniile lor. Astfel, amorul propriu, atît de des acuzat mai înainte ca fiind sursa tuturor necazurilor omenești, devine o putere binefăcătoare. La fel ca în cazul prestigiului teatral, amorul propriu își pierde caracteristicile nefaste prin *generalizare :*

> [...] Cei ce nu vorbesc niciodată decît despre propriile lor treburi se pasionează prea

[1] *Émile,* cartea IV, O. C., IV, p. 493.
[2] *Ibidem,* p. 523.
[3] *Ibidem,* p. 535.

mult pentru a judeca sănătos lucrurile. Raportînd totul numai la ei și reglînd după propriul lor interes ideile de bine și de rău, ei își umplu mintea cu mii de prejudecăți ridicole, și în tot ce provoacă vreun neajuns celui mai neînsemnat avantaj al lor ei văd de îndată răsturnarea întregului univers.

Să extindem amorul propriu asupra celorlalte ființe, și-l vom transforma în virtute, și nu există inimă omenească în care această virtute să nu-și aibă rădăcina. Cu cît obiectul preocupărilor noastre este mai puțin strîns legat de noi înșine, cu atît iluzia interesului particular e mai puțin de temut ; cu cît generalizăm mai mult acest interes, cu atît devine mai echitabil [...] [1].

Prefacerea răului în remediu și a ceea ce era sursă de „pasiuni dușmănoase și irascibile" în „virtute" se operează grație unei deplasări a punctului de aplicare, grație unei schimbări care afectează economia și redistribuirea aceluiași sentiment.

În domeniul socio-politic, metafora *răului* (asemănat cu o stare de boală) cere adesea noțiunea *remediului ;* dar dacă remediul trebuie să fie oarecum identic răului, el se va confunda, după modelul nosologic moștenit de la Hipocrate, cu evenimentul în care răul, dus la limita sa naturală, *se judecă* evoluînd fie spre moarte, fie spre vindecare : puterea lecuitoare se manifestă cu prilejul luptei dintre natură și boală, adică în momentul *crizei.* Dar criza e întotdeauna o alternativă : sănătatea regăsită nu este decît cea mai favorabilă dintre cele două eventualități. Vom nota, din punct de vedere lexicologic și semantic, apropierea conceptului de *criză* cu cel de *revoluție,* uneori asociate [2].

---

[1] *Ibidem,* p. 547.
[2] *Emile,* cartea III, *O. C.,* IV, p. 187.

Evocînd progresul inegalității, Rousseau rezumă devenirea societăților pînă la „capătul" la care „noi revoluții dizolvă cu totul guvernarea sau o apropie de instituția legitimă". Această alternativă este o *criză*, analogă cu cele pe care le evocă *Contractul social*, asociind în mod strîns și deschis, de data asta, cei doi termeni omologi :

> Aceasta nu înseamnă că, așa cum unele boli tulbură mintea oamenilor și le răpesc amintirea trecutului, nu se află cîteodată în durata Statelor epoci violente în care *revoluțiile* provoacă popoarelor ceea ce anumite *crize* le provoacă indivizilor, în care groaza de trecut ține loc de uitare și în care Statul, incendiat de războaie civile, renaște, ca să spunem așa, din propria-i cenușă și își recîștigă vigoarea tinereții ieșind din brațele morții [1].

Regăsim aceeași idee în *Judecată asupra polisinodiei*, unde Rousseau vorbește despre „momentul de anarhie și de criză care precede în mod necesar o nouă întemeiere" [2]. În cea de a noua dintre *Scrisorile de la munte*, Rousseau compară guvernarea legitimă a Genevei cu guvernarea arbitrară așa cum e exercitată de oligarhia patriciană :

> Dar comparați, și veți găsi într-o parte niște rele sigure, niște rele îngrozitoare, fără margine și fără sfîrșit, în cealaltă însuși abuzul greu de înfăptuit, care, dacă e mare, va fi trecător, și înfățișîndu-se astfel încît *își poartă întotdeauna cu el remediul*. [...]. Va exista întotdeauna această deosebire între unul și altul, că abuzul libertății se preface în prejudiciu al poporului care abuzează de ea și, pedepsindu-l

[1] *Contrat social*, II, 8, *O. C.*, III, p. 385.
[2] *O. C.*, III, p. 638.

> pentru propria-i greșeală, *îl silește să-i caute remediul;* astfel, de această parte *răul nu e niciodată decît o criză,* el nu poate constitui o stare permanentă [1].

Însă oricît de redutabile ar fi relele guvernării arbitrare — Rousseau presupunînd cea mai rea stare de lucruri — rămîne, în excesul însuși al răului, un motiv de speranță : „Această cea mai rea stare în care se poate cădea nu are decît un avantaj : acela că nu se poate schimba decît în mai bine. E unica resursă a relelor extreme" [2]. [...] (Rousseau, la sfîrșitul vieții sale, va vorbi despre propria sa situație în aceiași termeni !) O pagină a *Considerațiilor despre guvernarea Poloniei* atestă permanența acestui tip de raționament :

> [...] Nu există *rele* extreme care să facă necesare *remediile* violente, și de care trebuie să te străduiești să te *vindeci* cu orice preț [...] Orice stat liber în care marile crize n-au fost prevăzute este la fiecare furtună în primejdie să piară. Numai polonezii au știut să scoată *din înșeși aceste crize* un nou mijloc de a menține Constituția [3].

Pînă și *despotismul oriental* conține în el remediul propriului viciu : „Despotismul oriental se susține fiindcă e mai sever cu cei mari decît cu poporul : el își extrage astfel din sine însuși propriul remediu" [4]. Însă asemenea afirmații, chiar dacă sînt izbitoare, nu predomină. Ele nu fac decît să tempereze viziunea pesimistă care domină la Rousseau, în privința evoluției societăților omenești. Crizele, revoluțiile sînt și ele împovărate de un risc mortal ! Iar domeniul politic nu e, pentru Rousseau, mai puțin

---

[1] *O. C.*, III, p. 891.
[2] *O. C.*, III, p. 895.
[3] *O. C.*, III, p. 998.
[4] *O. C.*, III, p. 843.

frecvent cel în care lucrurile sînt aruncate spre pierzania lor, crezînd că li se aduce vreun remediu :

> Cînd vor simți oare oamenii că nu există dezordine atît de funestă ca puterea arbitrară cu care cred că o vor vindeca ? Această putere este ea însăși cea mai rea dintre toate dezordinile : a folosi un asemenea remediu pentru a le preveni înseamnă a ucide oamenii ca să nu aibă febră [1].

Rousseau regăsește aici tradiția antimedicală la care a făcut apel în nenumărate rînduri : cel mai rău dintre rele se află în folosirea leacurilor. Natura e cea care oferă remediul în rău, sau arta *perfecționată*. Arta imperfectă nu știe decît să dăuneze recurgînd la leacuri.

Vindecări imaginare

Émile, *Contractul* sînt marile proiecte teoretice aparținînd unor principii care invită la întoarcerea răului împotriva lui însuși. Dar trebuie să recunoaștem că aceste principii sînt și cele care călăuzesc imaginația afectivă a lui Rousseau și chiar, cum vom vedea, comportamentul său. Merită, așadar, să examinăm cîteva dintre ficțiunile în care s-a complăcut.

Narcisse este un „mic maestru" care petrece prea multe ore în fața oglinzii sale. În ziua căsătoriei lui, sora sa vrea să-l *„vindece* de o slăbiciune care-l expune batjocurii" [2]. Cum procedează ? Poruncind ca portretul fratelui său să fie pictat în găteli feminine, travestind „în femeie" această imagine. Narcisse se va îndrăgosti de necunoscută, va vrea să-și amîne căsătoria. Răul e împins astfel la culme. Deschizîndu-i-se ochii, Narcisse va spune că s-a

[1] *O. C.*, III, p. 828.
[2] *O. C.*, II, p. 980.

„vindecat de un lucru ridicol care era ruşinea tinereţii sale“ [1].

Ghicitorul satului (Le Devin du Village) este de asemenea, în mare, povestea unei vindecări. Metoda ghicitorului, este, potrivit reţetei tradiţionale a comediilor, s-o sfătuiască pe Colette să se prefacă a fi nestatornică : ea va trebui să declare că-l iubeşte pe „un domn de la oraş“. Nestatornicul Colin va fi cuprins de gelozie ; el o va părăsi pe „doamna de la castel“ şi va veni să-i ceară iertare. Colette înţelege imediat : „Mă voi preface că imit pilda pe care mi-o dă“. Infidelităţile, aproape simetrice şi de sens invers, se anulează, şi sărbătoarea poate începe...

Pentru a o vindeca de capricii pe Regina Fantasque, Regele Phénix primeşte de la o zînă binevoitoare sfatul următor : „Cel mai bun mijloc pe care-l ai de a vindeca trăznăile nevestei dumitale este de a bate cîmpii împreună cu ea“ [2]. Se întîmplă că Rousseau dă preceptorilor acelaşi sfat, sau aproape acelaşi : „Arătaţi-i elevului slăbiciunile voastre dacă vreţi să-l vindecaţi de ale sale ; să vadă în voi luptele pe care le încearcă şi el“ [3].

Noua Eloiză, vastă desfăşurare fantasmatică, este romanul în care conştiinţele, niciodată vindecate îndeajuns de chinul lor, sînt menite, din aproape-n aproape, să imagineze *alte* remedii — remedii mai bune. Orice vindecare pe care o crezi apropiată ori sigură este de fapt iluzorie, imperfectă, provizorie. Julie îl anunţă în taină pe Saint-Preux că e însărcinată, în aceşti termeni : „Iubirea care ne-a provocat răul trebuie să ne dea şi leacul lui“ (Scrisoarea XXXIII din partea întîi). Această speranţă e sortită să dispară. Reparaţia ar fi fost obţinută prea ieftin : imaginaţia lui Rousseau cere sacrificii mai mari şi întăreşte figura interdicţiei.

Dintre personaje, Dl. de Wolmar reprezintă raţiunea stăpînă pe sine şi capabilă să-i manevreze pe ceilalţi spre binele lor : el este terapeutul clarvăzător (cu excepţia do-

---

[1] *O. C.*, II, p. 1018.
[2] *O. C.*, II, p. 1181.
[3] *O. C.*, IV, p. 664.

meniului religios) și exercită funcțiile supra-eului exigent. Devenind soțul Juliei, el îl primește la Clarens pe cel pe care ea îl iubise cu patimă cu cîțiva ani în urmă. Planul lui Wolmar este de *a desăvîrși vindecarea* foștilor îndrăgostiți. A constatat că „sînt mai îndrăgostiți ca niciodată [1] și totuși „că sînt pe deplin vindecați". Situație contradictorie, pe care vrea s-o modifice făcînd să dispară ceea ce mai rămîne din dragoste. Însă pentru ochiul perspicace al lui Wolmar este evident că Saint-Preux o iubește pe Julie „în timpul trecut". Și el precizează : „Închipuirea lor viu emoționată i-a oferit necontenit unul altuia așa cum erau la despărțire". Trebuie, prin urmare, să se *substituie* pentru ei *realitatea* prezentă, imaginarului care-i subjugă. (Să notăm că această „metodă" este opusă celei practicate în general de Rousseau, atunci cînd inventează o lume imaginară pentru a „compensa" neajunsurile obiectelor reale ; numai atunci cînd puterea imaginativă va seca în el, va încerca să-și fixeze spiritul asupra detaliilor obiective ale lumii vegetale [2], însă atunci întoarcerea la real are ca scop păstrarea unui cîmp de activitate, perpetuarea unei activități mentale ce se vrea inocentă, și nu exorcizarea unui imaginar vinovat.) Wolmar va încerca deci să „înșele imaginația" lui Saint-Preux. „În locul amantei sale îl silesc să vadă mereu soția unui om cumsecade și mama copiilor mei ; șterg un tablou cu altul și acopăr trecutul cu prezentul". Wolmar se hotărăște să plece pentru moment, ca să nu se interpună între cei doi foști îndrăgostiți. „Cu cît se vor vedea mai mult singuri, cu atît își vor înțelege mai ușor greșeala, comparînd ceea ce vor simți cu ceea ce ar fi simțit odi-

[1] *O. C.*, II, p. 508 (scrisoarea 14 din partea a IV-a). Étienne Gilson a comentat-o într-un studiu minuțios : *La méthode de M. de Wolmar*, în *Les idées et les lettres*, Paris, 1955, pp. 275-298.

[2] „Cu cît singurătatea în care trăiesc e mai adîncă, cu atît e nevoie ca un obiect oarecare să umple golul, iar cei pe care imaginația mi-i refuză sau pe care memoria mea îi respinge sînt înlocuiți de producțiile spontane pe care pămîntul nesilit de oameni le oferă ochilor mei din toate părțile". Visarea VII, *O. C.*, I, p. 1070.

nioară într-o situație asemănătoare". Aceasta înseamnă să accentuezi pericolul pentru a-l depăși mai ușor. Dacă răul (în ochii moralei convenționale) a fost mai înainte „reunirea" Juliei cu Saint-Preux, remediul ales de către Wolmar constă în reiterarea acestei „reuniri" pentru a-i anula efectele pasionale : Wolmar lipsește o vreme pentru ca foștii îndrăgostiți să-i interiorizeze imaginea și să accepte realitatea unui prezent în care nu-și mai aparțin... Dar sîntem aici în universul iubirii-pasiune, și ar însemna să ieșim din cercul ei vrăjit dacă am presupune ca reușită încercarea de vindecare rațională. În dragoste, fascinează tocmai ceea ce este de nevindecat. Pînă la capătul romanului, Julie va rămîne „virtuoasă", dar nu „vindecată" [1]. Ea va mărturisi această persistență a dragostei în pragul morții, într-un moment în care această mărturisire nu mai poate avea urmări : „Mi-am făcut multă vreme iluzii. Aceste iluzii au fost pentru mine salvatoare ; ele se risipesc în momentul cînd nu mai am nevoie de ele. M-ai crezut vindecată, și am crezut că sînt. Să-i fim recunoscători celui care a făcut să dăinuie greșeala asta atîta vreme cît era de folos ; cine știe dacă, crezîndu-mă atît de aproape de prăpastie, nu mi-aș fi pierdut capul ?" [2]. Însă în momentul în care iminența morții face să apară eșecul luptei voluntare împotriva pasiunii, ea dezvăluie o ordine superioară, în care domină legea pasiunii sublimate, și în care răul care a fost *despărțirea* îndrăgostiților își va găsi vindecarea definitivă. În felul acesta, ne-vindecarea iubirii nelegitime (potrivit legii rațiunii și societății) poate corespunde vindecării despărțirii (conform legii pasiunii). Iar virtutea, care a fost în această lume auxiliarul interdicției sociale, principiul separator, va fi în cealaltă lume principiul unirii veșnice : „Virtutea care ne-a despărțit pe pămînt, ne va re-

[1] Lui Rousseau îi place să evoce vindecările imperfecte. El însuși n-a putut „să se vindece bine" de ispita unor mici furturi (*O. C.*, I, p. 32), nici o masturbare (*O. C., I*, p. 594-595 și varianta p. 1569). Virtuosul vicar din Savoia nu e „prea bine vindecat" [corrigé] de ispitele cărnii (*O. C.*, IV, p. 563).

[2] *O. C.*, II, p. 740.

uni în lăcașul de veci"[1]. Vindecarea întreprinsă și pe jumătate ratată de Wolmar lăsase să subziste răul (în cazul de față : pasiunea vinovată, reprimată dar nu suprimată de virtute) ; și iată că rolurile se inversează, răul de a iubi este de acum înainte binele suprem, prin trecerea unei frontiere ontologice. În jocul complex în care s-a angajat imaginația lui Rousseau, forțele de frustrare sînt convertite în puteri reparatoare. A fi virtuos, a muri, nu mai înseamnă negarea plăcerii : sînt condițiile ei. Cea mai mare nenorocire ce i se poate întîmpla dorinței este în stare să primească valoare de remediu. Să mergem pînă la a spune că credința în lumea de dincolo este, la Rousseau, mai puțin un prim act al credinței, cît deschiderea unui spațiu în afara căruia nu s-ar putea opera prefacerea răului în remediu. Ceea ce primează este voința de consolare : ea cere o lume de dincolo.

O psihoterapie epistolară

O necunoscută care semnează Henriette îi scrie lui Rousseau, așa cum fac atîția alții, pentru a-i încredința durerile și a-i cere sfat. Se știe că Rousseau a acceptat, după succesul marilor sale lucrări, un rol de confesor și de „călăuză" ; el face tot ce poate ca să răspundă așteptării nenumăraților cititori care-i scriu pentru că n-au găsit fericirea[2]. Nu fără enervare și, uneori, nici fără neîncredere, Rousseau își asumă figura maestrului într-ale fericirii, a vindecătorului de suflete, a distribuitorului adevăratelor remedii. Citindu-i răspunsurile, îți dai seama că această înfățișare de terapeut nu-i displace. Din instinct, s-ar spune, el invocă propriile sale suferințe, în același timp pentru a se apăra de solicitanții abuzivi și pentru a-și spori puterea charismatică : marile modele mitico-religioase sînt îndeajuns de prezente în mintea sa

[1] *O. C.*, II, p. 743.

[2] Am evocat acest aspect în *Rousseau en 1764*, in *Écriture 13*, Vevey, 1977, pp. 123-131.

pentru ca el să nu ignoreze prestigiul care se leagă de figura vindecătorului suferind. Omul-remediu va ști să ofere vindecarea cu mai multă siguranță dacă a fost el însuși atins de suferință. Cu alte cuvinte, el poate fi călăuza, pentru că a rătăcit el însuși. (El îl întrece cu o analiză pe cel care-l analizează...).

Henriette își începe scrisoarea cu un protest feminist. Ea nu poate aproba sarcasmele lui Rousseau contra femeilor savante. Căci pentru ea, care îmbătrînește, sărăcită, împovărată de tristeți, studiul scrisorilor este de acum înainte singura resursă. Este cel mai bun mod de a fugi de suferințele sale. Ascultînd-o cum își descrie clipele în care se trezește (în termeni care nu imită pe nimeni), nu poți pune la îndoială realitatea suferinței sale :

> De multă vreme nu mai cunosc fericirea de a mă trezi cu acea dulce pace care-ți dă satisfacția de a exista la vederea unei zile liniștite și plăcute ce ți se deschide în față. Momentul deșteptării este momentul cel mai îngrozitor din existența mea ; simt că o vie strîngere de inimă mă smulge din somn, că săgeata ascuțită a durerii distruge amorțirea simțurilor mele, și că teama și spaima deșteptării îi dă lovitura de grație.
>
> Redată zilei și vieții de sentimente atît de chinuitoare, mă aflu izolată în întreaga fire, o mie de gînduri triste și nelămurite se adună, alcătuiesc un nor des ce pare că mă învăluie : încerc să-l îndepărtez, mă zbat, mă uit în jurul meu, privesc tot ce mă înconjoară, și nu văd nimic care să mă mîngîie, chem rațiunea; o văd, o ascult, însă nimic nu vorbește inimii mele ; iar părerea de rău de a nu putea prelungi somnul cît trista-mi dăinuire adaugă și mai mult suferințelor mele. Ce chin, Domnule, ca să închei simțindu-te în siguranță niște zile începute în asemenea umbre ! [...]

> Ceea ce pot face e să încerc s-o adorm [inima], ațintindu-mi cugetul asupra obiectelor celor mai în stare să-i rețină atenția. Interesul va putea fi slab la început, însă obișnuința, însă curiozitatea care se va trezi, însă îngîmfarea ce se va alătura, toate acestea vor putea alcătui cu vremea o pasiune ce-și va avea efectul și nu voi fi prea fericită dacă dobîndesc o oarecare tihnă, chiar cu prețul unui lucru ridicol [...].

Și ce ușurare, încă în faptul de a fi luat pana, de a fi așternut toate aceste lucruri pe hîrtie !

> De cînd am cedat dorinței de a vă scrie și am luat pana care mi-e atît de străină, am simțit că petrec niște ceasuri mai blînde. Mereu preocupată de ceea ce vreau să vă scriu, voind să vă spun îndeajuns și temîndu-mă că vă spun prea multe, îngrijorată de impresia pe care o să v-o dea despre mine acest demers, împărțit între teama de a părea ridicolă și nădejdea de a găsi o călăuză sigură și îngăduitoare, cutezînd și nemaicutezînd, statornică numai în sentimentele de stimă și de admirație pe care lectura lucrărilor dumneavoastră mi le-a inspirat, închipuirea mea schimbă mereu forma în care vă înveșmîntă ; atunci cînd nu mă lasă să-l văd decît pe filosof, sînt îngrozită, sfîșiată și ard totul ; atunci cînd îl împodobește cu toate trăsăturile vrednice de iubire ale bunătății și omeniei, îmi recîștig încrederea, mă simt iarăși în largul meu, și scriu. În sfîrșit, toate acestea mi-au alcătuit o preocupare spirituală, îndeajuns de vie și destul de puternică pentru a mă abate de la gîndurile obișnuite și de la

> acest simțămînt lăuntric pe care aș fi atît de fericită să-l pierd [1].

Răspunsul lui Rousseau e neobișnuit. El n-a putut să nu recunoască accentul suferinței melancolice, însă este în mod ciudat convins că corespondenta sa i se înfățișează în travestire, și că are de-a face cu Suzanne Curchod (o „frumoasă cugetătoare", o „femeie care se afișează" [2] : ea a fost curtată de Gibbon, se va căsători cu Necker, va ține salon la Paris...). Și îl vedem pe Rousseau, încă de la începutul scrisorii sale, luînd atitudinea celui ce nu se lasă păcălit, care nu acceptă „să fie dus de nas" („prendre le change"). De unde învinuirea amorului propriu, a îngîmfării, a pedanteriei : toate acestea nu au o bază solidă, însă, în ciuda erorii asupra persoanei, această asprime a tonului nu e poate cu totul nepotrivită. Într-un mod care ne duce cu gîndul la o procedură psihanalitică destul de obișnuită, Rousseau încearcă să se întoarcă de la mesajul explicit la intenția lui implicită :

> În fiecare dintre rîndurile dumneavoastră citesc aceste cuvinte scrise cu litere groase : *Să vedem dacă veți cuteza să condamnați la a nu mai gîndi și scrie pe cineva care gîndește și scrie astfel.* Această interpretare nu e desigur un reproș și nu pot decît să vă fiu recunoscător pentru că mă așezați printre cei a căror judecată vă interesează.

Cît despre esențial, Rousseau repetă — într-o încercare de dirijare individuală — toate argumentele pe care le-a desfășurat în a sa filosofie a istoriei :

---

[1] Este scrisoarea nr. 3192, în t. XIX din *Correspondance complète de Rousseau* (ediție critică de R. A. Leigh), Genève, 1965—78.

[2] Sînt termenii folosiți de Rousseau în răspunsul său din 7 mai 1764. *Correspondance complète*, cit., XX, pp. 18-24. Editorul, R. A. Leigh, semnalează afinitățile acestei scrisori cu analizele ce se găsesc în *Discursul despre inegalitate.*

Nu ne întoarcem mai mult la simplitate decît la copilărie ; o dată ce începe să fiarbă, spiritul rămîne astfel mereu, şi oricine a gîndit va gîndi toată viaţa. Aici e cea mai mare nenorocire a stării reflexive : cu cît îi simţi mai mult relele, cu atît le sporeşti, şi toate strădaniile noastre de a ieşi din ea nu fac decît să ne împotmolească şi mai adînc.

Să nu vorbim despre schimbarea stării dumneavoastră, ci de folosul pe care-l puteţi trage din ea. Starea aceasta e nefericită, trebuie să fie mereu aşa. Suferinţele dumneavoastră sînt mari şi fără leac. Iar pentru a le face suportabile, dumneavoastră le căutaţi cel puţin un paliativ. Nu acesta e oare obiectul pe care vi-l propuneţi în planurile dumneavoastră de studii şi de preocupări ?

Rousseau începe prin a stabili caracterul ireversibil al nefericirii prezente : întoarcerea înapoi nu e posibilă. El agravează constatarea nenorocirii, fără a oferi nici cel mai mic motiv de a spera, — ca şi cum ar şti din instinct că trebuie să fii aspru cu cei deprimaţi, şi că faptul de a *răspunde* scrisorii-cerere este deja un *dar* suficient. Ceea ce întreprinde el este de a urca din nou pe cursul răului, de a merge la izvorul lui (însă orbeşte, de vreme ce şi-o reprezintă, la celălalt capăt al schimbului, pe Suzanne Curchod) : „Dar ce înseamnă această sensibilitate atît de lăudată ? Vreţi oare să ştiţi, Henriette ? În ultimă analiză, este un amor propriu care se compară. Am pus degetul pe sălaşul răului". Rousseau adoptă tactica pe care o practicase încă de la primul *Discurs :* remediul ales de Henriette, spune el mai întîi, nu e decît o formă mai acută a răului :

Sub pretextul că lucraţi pentru independenţă, dumneavoastră lucraţi pentru dominaţie. Astfel încît, departe de a uşura povara părerii

care vă face nefericită, îi îngreunați jugul. Nu acesta e mijlocul de a vă procura treziri mai senine.

Însă într-un al doilea timp, pe care l-a făcut așteptat, Rousseau aprobă hotărîrea Henriettei. Studiul, care e răul, poate deveni leacul răului. Cu o condiție : ca el să nu fie distracție, abatere a atenției, ci întoarcere la sine :

> Cu toate acestea, deși ideile mele asupra acestei chestiuni se deosebesc mult de ale dumneavoastră, sîntem aproape de acord asupra a ceea ce trebuie să faceți. Studiul e de acum înainte pentru dumneavoastră lancea lui Ahile care trebuie să vindece rana pe care a făcut-o. Însă dumneavoastră nu vreți decît să nimiciți durerea, iar eu aș vrea să înlătur cauza răului. Dumneavoastră vreți să vă îndepărtați de dumneavoastră prin filosofie. Cît despre mine, eu aș vrea ca ea să vă desprindă de tot și să vă redea dumneavoastră înșivă [...]. Atunci, mulțumită de dumneavoastră fără a putea fi nemulțumită de ceilalți, veți avea un somn liniștit și o deșteptare foarte plăcută.

Lancea lui Ahile, sau :
pentru a introduce telephismul

La începutul *Leacului de dragoste*, Ovidiu se folosește de aceeași aluzie legendară :

> Pînă acum v-am învățat arta de a iubi ; învățați acum de la mine arta de a nu mai iubi. Mîna care v-a rănit va ști să vă vindece. Adeseori, același pămînt odrăslește ierburi tămăduitoare și ierburi ce dăunează ; lîngă trandafir crește urzica, și lancea lui Ahile a închis

rana pe care ea însăşi i-o făcuse fiului lui Hercule [1].

În *Metamorfoze*, Ovidiu îl face pe Ahile să spună :

Telephos a simţit de două ori tăria lăncii mele [2].

Iar în *Triste*, el îl menţionează încă o dată pe acelaşi erou :

Ar fi pierit de rana cumplită şi Telefus,
De nu venea să-l scape acel ce l-a rănit [3].

Numele lui Telephos, vindecat de lancea care-l rănise, devenise, în lumea antică, mitologemul aproape proverbial pentru conceptul de „vindecare prin arma care a pricinuit rana". Ne imaginăm cu uşurinţă aplicarea lui în registrul erotic : obiectul dorinţei provoacă o rană ce nu se poate vindeca decît prin posedarea a însuşi acestui obiect. În chip de exemplu, iată aceste două epigrame din *Antologia greacă* :

Îmi port dragostea ca pe o rană ; din rană, în chip de sînge, îmi curg lacrimi, şi rana nu se usucă nicicînd. Căci durerea-mi mă lasă fără scăpare şi nici chiar Machaon nu poate pune pe deznădejdea mea un balsam care s-o domolească. Eu sînt Telephos, o, fecioară ; iar tu să fii un credincios Ahile : frumuseţea ta să-mi potolească dorinţa, aşa cum m-a şi lovit cu ea [4].

Dacă darul pe care mi l-ai făcut /două mere/ este un simbol al sînilor tăi, preţuiesc mult o asemenea favoare ; însă dacă rămîi la atît, ce

[1] *Leacul de dragoste*, versurile 43-48.
[2] *Metamorfoze*, XII, 112.
[3] *Tristele*, V, 2, 15 (în româneşte de Teodor Naum).
[4] Din Makedonios, *Anthologie grecque*, V, 225. Citãm după traducerea lui P. Waltz („Les Belles-Lettres").

nedreptate e să fi aprins un foc așa de cumplit și (să nu vrei să-l stingi ! Cel care l-a rănit pe Telephos l-a și vindecat : nu fi tocmai tu, micuțo, mai crudă față de mine decît un dușman [1].

Dar întrebuințările mitologemului pentru a desemna ambiguitatea cuvîntului literar sînt și mai izbitoare. Tocmai am văzut cum îl folosește Ovidiu, pentru a desemna dubla putere — erotică și anti-erotică — a poeziei sale. Într-un sens mai serios, Plutarh reia imaginea lui Telephos pentru a defini efectul rostirii filosofice :

> De ce, atunci cînd o vorbă înțeleaptă v-a mușcat, v-a făcut să suferiți, să nu culegeți folosul pe care-l cuprinde ? Nu numai rana lui Telephos, cum se întîmplă în Euripide, e „vindecată de fierul răzuit care cade din lance" ; rănile pe care rostirea tăioasă a filosofiei le întipărește pe sufletul tinerilor de neam ales, trebuie să le vindece vorba însăși, întrucît ea e cea care le-a făcut. Trebuie să încuviințăm aceste suferințe, aceste mușcături, fără ca imputările să ne strivească și să ne descurajeze [...]. Să suportăm cele dintîi purificări, tulburările dintîi, în nădejdea că aceste chinuri și încercări vor aduce despăgubiri tot atît de plăcute pe cît de strălucite [2].

Se cuvine însă să reamintim aici — căci nu e lipsită de interes — legenda lui Telephos, așa cum e cunoscută de mitografi și prin fragmentele rămase din tragedia pe care Euripide i-o consacrase.

---

[1] Din Paolos Silentiarios, *Anthologie grecque*, V, 291.
[2] Plutarh, *Cum trebuie să asculți*, 16.

Copilăria lui Telephos poate fi citită ca o variantă (Rank [1] o include în colecția sa privind mitul oedipian), variantă în care intervenția divină împiedică unirea incestuoasă atunci cînd e pe punctul de a se săvîrși. Întîmplarea poate fi rezumată astfel :

> Telephos, fiu al lui Hérakles și al Augeei, a fost părăsit îndată după nașterea sa și hrănit de o căprioară [...] Cînd s-a făcut mare, s-a dus la curtea din Mysia, la porunca oracolului, ca să-și caute părinții. Teuthras, regele Mysiei, se afla atunci într-un război cu străinii, care devenea obositor pentru el ; răspîndi știrea că își va da fiica adoptivă, Augeea, și coroana celui care îl va elibera de dușmani. Telephos se puse în fruntea Mysienilor ; și, obținînd o biruință deplină, fu recunoscut drept moștenitor al regatului Mysiei [2]. Teuthras i-o acordă pe Augeea ; însă cînd intră în odaia ei, ea îl amenință că îl va ucide, dacă nu se retrage îndată. Cum Telephos voi să folosească forța, zeii trimiseră un balaur care, trecînd printre ei, îi despărți și o sperie așa de tare pe Augeea, încît ea aruncă spada pe care-o ținea în mînă. Telephos stărui din nou ; Augeea invocă ajutorul lui Herakles, iubitul ei, fapt care-i făcu să se recunoască [...] [3].

E greu să fim siguri că există o legătură necesară între legenda copilăriei lui Telephos și povestea eroului adult. Însă putem, evident, visa asupra acestei interpuneri a balaurului, asupra apariției mușchiulosului tată,

---

[1] Otto Rank, *Der Mythus von der Geburt des Helden*, Deuticke, 1909, pp. 21-22. Informațiile esențiale pot fi găsite în Karl Robert, *Die griechische Heldensage*, Berlin, 1923, pp. 1138-1160.

[2] F. Noël, *Dictionnaire de la Fable*, 3e éd., Paris, 1810.

[3] Chompré, *Dictionnaire portatif de la Fable*, nouv. éd., Paris, 1801.

precedînd povestea unei răni care va cere timp pentru a se vindeca.

Întîmplarea continuă astfel, potrivit vulgatei codificate de Chompré :

> Cînd grecii, în drum spre Troia, au vrut să acosteze în statele lui Telephos, acesta li se opuse prin forța armelor : ajunse să se lupte cu îndîrjire [...]. Telephos fu rănit la șold de Ahile [...] Oracolul, pe care îl consultase, răspunsese că nu poate fi vindecat decît de mîna care-l rănise. Cum Ahile, dușmanul său, nu dădea semne că ar vrea să-l servească, Clytemnestra, după cum spune Hygin, îl sfătui să-l răpească pe Oreste, pentru a-l obliga pe Agamemnon să-l convingă pe Ahile ca să-l vindece ; însă eroul fiind de neînduplecat, Ulise spuse că înțelesul oracolului era că lancea care îi făcuse răul trebuia să-i servească de remediu. Așadar, după ce a luat rugină din vîrful acestei lănci și a făcut din ea un plasture, l-a trimis lui Telephos, care fu în curînd vindecat [...][1].

Rugina lăncii ! Pliniu cel Bătrîn vede în ea, în sensul cel mai literal, ilustrarea puterilor hemostatice și cicatrizante ale răzuielilor metalice. Am fi putut medita (în sens alegoric) asupra faptului că substanța lecuitoare nu e întrutotul identică cu substanța care a provocat rana : între timp, metalul ei a fost alterat, vremea a lucrat și, aplicat a doua oară, fierul nu mai este decît o pulbere : repetiția nu e lecuitoare decît pentru că arma a suferit la rîndul ei de pe urma unui rău...

Mitul permite o și mai largă reflecție. *Telephismul* n-ar putea oare desemna o dublare a ambivalenței, un oximoron supraadăugat, în interiorul organizării sado-masochiste ? Pe scurt, reluînd schema propusă de Freud pen-

[1] *Ibidem.*

tru sado-masochism [1], am distinge trei variante ale telephismului :

a) Varianta activă, sadică (ahileană) : a răni, apoi a consimți să dai îngrijiri ; în mod mai marcat : a investi o sarcină libidinală intensă în îngrijirile date din belșug obiectului pe care l-ai rănit mai înainte. Să bați, apoi să mîngîi ; să incendiezi, apoi, după expresia lui Rousseau, „să pui în funcțiune pompele". Noțiunea kleiniană de *reparație* corespunde acestei serii de atitudini.

b) Varianta conjugată la forma medie, reflexivă : a-ți provoca suferința, pentru a te angaja apoi într-o activitate gratificantă de autoconsolare, de reintegrare narcisistă a eului rănit. Obsesionalitatea are aici ocazia să se manifeste în chip dublu, mai întîi în căutarea suferinței, apoi în activitatea reparatoare.

c) Varianta pasivă : a te expune rănirii, pentru a fi apoi alintat, dacă se poate de către cei de care ai fost rănit. A pune pe cineva să te bată, ca să chemi asupra ta compasiunea activă a persecutorului însuși. Să provoci ura cuiva, cerîndu-i ca ea să se transforme în dragoste.

Mitul lui Telephos mi se pare important, fiindcă permite organizarea unei scheme psihologice omoloage anumitor teme teocosmologice (gnostice, creștine, revoluționare) în care cauza atribuită răului poate fi reinterpretată drept cauză a unui bine viitor, în care violența provocată (ori suportată) se vrea prevestitoare de vindecare. *Felix culpa !* Fericit rău, din care se va ivi o reparație universală. Sîngele Graalului, care curge din lancea care a străpuns coasta lui Cristos, îl va vindeca pe regele Méhaigné. Teodiceele cele mai diverse pot face apel la cuvintele oracolului vestindu-l pe Telephos că cel care provoacă rana o va vindeca : *ho trosas iassetai.* Rousseau ne propune fără îndoială cel mai perfect exemplu al unei filosofii a istoriei telephiene și al unui telephism al existenței individuale, în același timp trăit în mod spontan și profesat în mod limpede. De unde și interesul excepțional al schim-

[1] Freud, *Gesammelte Werke*, X, *Triebe und Triebschicksale*, pp. 210-232.

bului epistolar dintre Henriette şi Rousseau. Vedem în el cum filosofia lui Rousseau devine terapeutică pentru destinatarul necunoscut : însă Rousseau îi vorbeşte acestei corespondente îndepărtate aşa cum îşi va vorbi sieşi în *Visări*. Observăm articularea însăşi a scrierilor doctrinare şi a scrierilor autobiografice. (Şi nu trebuie să uităm că Rousseau a ajuns uneori să-şi considere opera de filosof ca pe un rău în care s-a lăsat tîrît, rău ale cărui consecinţe trebuie să le suporte pentru restul zilelor sale, însă încercînd să-l repare.)

Sîntem nevoiţi să încheiem aici examinarea dialogului cu Henriette. Henriette a scris de două ori şi de fiecare dată Rousseau a răspuns. Acest vast material ne îngăduie să distingem un dublu telephism ; unul, pe plan intelectual, în legătură cu pericolele şi virtuţile curative ale studiului ; celălalt, la un nivel mult mai profund.

Cînd Rousseau îi scrie Henriettei că „oricine a gîndit va gîndi toată viaţa", că pentru ea „studiul e de acum înainte lancea lui Ahile", el aplică unui destin individual ceea ce a afirmat despre istoria colectivă, ceea ce a spus despre bunele instituţii sociale, care sînt „cele care ştiu cel mai bine să-l denatureze pe om" [1]. Însuşi răul culturii, împins la *perfecţiune*, va fi noul bine, vindecarea.

Dar Rousseau mai spune ceva, care priveşte în mod mai direct domeniul afectiv. Henriette trebuie să accepte să-i piardă pe ceilalţi, să rupă legăturile cu ei, să „nu mai aibă nevoie de ei". Ea va trebui „să-şi fie suficientă" sieşi :

> Sînteţi de acord că aţi petrecut ceasuri pline de desfătare scriindu-mi şi vorbindu-mi despre dumneavoastră. E de mirare că această experienţă nu vă arată drumul şi nu vă învaţă unde trebuie să căutaţi dacă nu fericirea, cel puţin pacea [2].

---

[1] *O. C.*, IV, p. 249.
[2] *Correspondance complète*, cit., XX, p. 21.

Mijlocul de salvare este deci, în ochii lui Rousseau, monologul sufletului care, după ce a rupt toate legăturile, vorbește lăuntric cu sine însuși. Nu asta voise să spună Henriette : ea nu renunțase la comunicarea cu semenii ; ea nu destrămase această speranță. De aceea, în a doua scrisoare a sa, rezistă interpretării lui Rousseau : dacă i-a scris, n-a fost pentru a se observa și a se consola pe sine însăși, ci pentru a-i trezi interesul, pentru a fi ascultată. De ce orele petrecute scriind au fost oare atît de desfătătoare ? „Nu pentru că, așa cum credeți, vă vorbeam despre mine ; ci pentru că vă vorbeam și pentru că eram foarte ocupată cu ceea ce vă spuneam“ [1]. Nu se poate exprima mai bine dorința de a găsi un destinatar. (Ea a reușit de altfel să realizeze acest lucru, de vreme ce Rousseau își încheie prima scrisoare spunîndu-i : „Ceea ce trebuia, înainte de toate, era să vă fac să simțiți cît de mult mă interesați“ [2] ; și îi va mai spune : „Ceea ce vă promit, și mă voi ține de cuvînt, este să mă ocup mult de dumneavoastră și să nu vă uit toată viața“) [3]. Însă Henriette își exprimă dorința de comunicare ca pe o dorință de a fugi de sine, de a se uita, și tocmai prin aceasta se expune contrazicerii lui Rousseau. Ea declara că vrea „să se sustragă acestui sentiment chinuitor și profund care o urmărește pretutindeni“ ; se temea de tot ce ar fi readus-o „prea aproape de sine“ ; ar fi vrut să se „smulgă“ din sine, „să se sustragă acestui sentiment lăuntric“, „să i se distragă“... Rousseau răspunde că nu trebuie să te smulgi din tine, ci să te atașezi, desprinzîndu-te de lucruri și ființe. Elanurilor centrifuge ale unui suflet care fuge în afară, care se abate, el le opune lecția tradițională (stoică și creștină) al unui *redi in te ipsum*. Să-i observăm tactica. La început, el face să intervină sentimentul impasului, al eșecului raportului terapeutic, al neputinței de vindecare :

---

[1] *Correspondance complète*, cit., XXI, p. 123.
[2] *Correspondance complète*, cit., XX, p. 22.
[3] *Correspondance complète*, cit., XXII, p. 10.

> [...] Credeam că întrevăd un plan ce trebuie urmat pentru a vă sustrage neliniștilor pe care le descrieți, fără a recurge la distracțiile care după părerea dumneavoastră sînt singurul lor remediu, și care după mine nu sînt nici chiar un paliativ. Îmi comunicați că m-am înșelat, și că n-am văzut nimic din ceea ce credeam că văd. Cum aș putea găsi un remediu pentru starea dumneavoastră, de vreme ce această stare e de neconceput pentru mine ? Sînteți pentru mine o enigmă chinuitoare și umilitoare. Credeam că cunosc inima omenească, și nu cunosc nimic din inima dumneavoastră. Suferiți, și nu vă pot aduce ușurare [1].

Acestui prim refuz de tratament (ce poate fi interpretat ca o agresiune, ca o voință de a răni) îi va urma, la început sub formă interogativă, expunerea remediului agreat de Rousseau. Am vedea și mai bine acest lucru prin juxtapunerea altor exemple similare : practica terapeutică a lui Rousseau începe prin a răni, prin a frustra, ca să ofere apoi sfatul salutar. Dar și mai mult decît atît : sfatul, o dată ce Rousseau a consimțit să-l dea, constă în a recomanda forma neutră (sau parțial pasivă) a telephismului : să rupi legăturile cu ceilalți, sau să accepți faptul chinuitor al „insensibilității“ lor, pentru a gusta în tine însuți, pornind de la tine însuți, plăcerea *despăgubirii :*

> Cum adică ? Pentru că nimic din ce vă este străin nu vă mulțumește, vreți să fugiți de dumneavoastră înșivă, și întrucît aveți a vă plînge de ceilalți, întrucît îi disprețuiți, iar ei v-au dat dreptul s-o faceți, întrucît simțiți că aveți un suflet vrednic de stimă, nu vreți să vă consolați cu el de disprețul pe care vi-l inspiră cele care nu-i seamănă ? Nu, nu înțeleg nimic din această ciudățenie, ea mă depășește.

[1] *Correspondance complète,* cit., XXII, pp. 8-9.

Oare această sensibilitate care vă face să fiți nemulțumită de toate n-ar trebui să se retragă în sine, n-ar trebui să vă hrănească inima cu un sentiment sublim și plin de desfătare al amorului propriu ? Nu avem oare întotdeauna în el mijlocul de luptă împotriva nedreptății și despăgubirea insensibilității ? Se întîmplă atît de rar, spuneți dumneavoastră, să întîlnești un suflet ; e-adevărat, însă cum poți să ai un asemenea suflet și să nu te complaci în el ? Dacă, sondînd, simți că celelalte sînt strîmte și înguste, te descurajezi, te desprinzi de ele, dar după ce te-ai simțit atît de rău în casa celuilalt, cîtă plăcere îți face să te întorci acasă la tine ! Știu în ce măsură nevoia de atașament face să fie chinuitoare pentru inimile sensibile neputința de a forma asemenea inimi. Știu cît de tristă e această stare, însă știu că ea oferă totuși desfătări ; ea ne face să vărsăm rîuri de lacrimi, ea dă o melancolie care aduce mărturie despre noi înșine și pe care n-am vrea să n-o avem. Ea ne face să căutăm singurătatea ca pe singurul azil în care ne regăsim împreună cu ceea ce sîntem îndreptățiți să iubim. Nu pot să vă repet cît aș dori, că nu cunosc nici fericire nici odihnă în îndepărtarea de sine și că, dimpotrivă, simt tot mai limpede din zi în zi că nu poți fi fericit pe pămînt decît în măsura în care te îndepărtezi de lucruri și te apropii de tine însuți [1].

Rousseau se dă pe sine drept exemplu pentru corespondenta sa, așa cum va face, mai tîrziu, pentru posteritate, în *Visări*... O problemă rămîne greu de rezolvat : trebuie oare acceptată rana pricinuită de insensibilitatea celorlalți ? Trebuie oare să te rănești pe tine însuți, ru-

[1] *Ibidem.*

pînd legăturile cu „lucrurile“ ? Pentru Rousseau e important să întreţină confuzia cu privire la acest subiect. Sigur este însă că, pornind de la această pierdere, singurul mijloc este acela de a te ataşa cu dragoste de tine însuţi, de a plăsmui îndelung consolările pe care ţi le poţi oferi singur, de a investi cea mai mare energie libidinală în cicatrizarea unei răni pe care nu încetezi, pe de altă parte, s-o întreţii. Dacă remediul se află în exercitarea sensibilităţii noastre, puterea ei de a linişti vine din faptul că poate interpreta răul ca pe o consecinţă inevitabilă a superiorităţii ce caracterizează sufletul sensibil. Răul provine desigur din neînţelegerea celorlalţi, chiar din ostilitatea lor, însă aceste sentimente de ură se explică de îndată prin motive consolatoare şi măgulitoare. Printr-o asemenea explicaţie, victima deţine imediat dovada superiorităţii sale. Răul este tratat ca dovadă a unei diferenţe care-l privilegiază pe individ : excesul răului devine astfel condiţia necesară pentru ca subiectul să se bucure din plin de sine ca excepţie faţă de un rău devenit universal. În toate acestea, aşa cum am văzut, Rousseau va prefera să ignoreze faptul că a putut fi el însuşi agentul răului, că a putut să-i dea o mînă de ajutor. La forma reflexivă, Telephos se răneşte pe sine însuşi, pentru a se „despăgubi“ singur. Însă pentru cel căruia îi plac rănile adînci, şiretenia constă în a lăsa să se creadă că lovitura a venit din partea lui Ahile. Să reamintim faptul că Rousseau are mereu nevoie de a-şi construi o genealogie externă, *dezvinovăţitoare,* a răului [1]. Tocmai de aceea, el are nevoie să se convingă că acţiunea reparatoare a reveriei este *opusul* integral al răului. Chiar dacă conştiinţa visătoare nu uită că se sprijină pe rău şi pe „tenebre“ pentru a-şi produce certitudinea propriei transparenţe, ea nu se consideră implicată în răul căruia îi dă replica. Mecanismul proiectiv face în aşa fel încît ea se crede rănită de *ceilalţi* şi vindecată de sine însăşi. Rana e

[1] Este ceea ce am arătat în *Ospăţul de la Torino,* în *Relaţia critică,* Paris, 1970 (trad. rom. de Al. George, Bucureşti, Univers. 1974).

acuzată ca venind din afară, iar vindecarea ca ivindu-se din lăuntru. Cum ar putea fi altfel ? Activitatea care despăgubește nu-și poate exercita întreaga sa virtute liniștitoare decît dacă e convinsă că trebuie să înfrunte o putere necunoscută. Aflînd că rana a fost provocată de subiectul însuși, acțiunea reparatoare ar fi împiedicată încă de la izvor. Acest lucru îngăduie mai buna înțelegere a aserțiunii repetate neobosit despre „fericirea în ciuda lor", prin care Rousseau încearcă să se convingă de succesul deplin al despăgubirii, al „suplimentului", al activității substitutive.

Sprijinindu-ne pe texte

În *Confesiuni*, Rousseau recurge de două ori la aceeași frază : „Ceea ce trebuia să mă piardă m-a salvat" (sau „m-a apărat"). Circumstanțele lor nu sînt lipsite de importanță.

Prima oară, este vorba de bătaia la spate dată de Domnișoara Lambercier și de descoperirea plăcerii masochiste :

> [...] Dar cînd, în sfîrșit, trecerea anilor a făcut din mine un bărbat, în același fel ceea ce trebuia să mă piardă m-a apărat. Vechea mea plăcere de copil, în loc să se stingă, se alătură în așa fel celeilalte, încît n-am putut s-o îndepărtez niciodată din dorințele aprinse de simțurile mele [1].

În prima versiune a acestui text se putea citi :

> *Ceea ce trebuia să mă piardă m-a salvat* multă vreme de mine însumi. La vîrsta pubertății obiectul de care eram preocupat mă abătu de

[1] *O. C.*, I, p. 17 ; *Confesiuni*, I, trad. de Pericle Martinescu, București, E.P.L., 1969, p. 20.

> la cel de care trebuia să mă tem. O idee înșelînd-o pe cealaltă mă ațița fără să mă corupă [...] [1].

Aceeași frază revine aproape textual atunci cînd Rousseau povestește începutul ședерii sale în casa Doamnei de Warens, și recursul său la „periculosul subterfugiu care înșeală natura" :

> Cîte ațîțări ! Cititorul care și le înfățișează m-ar putea socoti un om pe jumătate mort. Dimpotrivă, însă, *ceea ce trebuia să mă piardă fu ceea ce mă salvă*, cel puțin pentru o vreme [2].

Răul (înclinația perversă, autoerotismul) se înfățișează deci ca purtător de virtualități salvatoare : oximoron în care se manifestă un antidotism intern — potrivit unei interpretări dictate de supra-eu, care stigmatizează legăturile carnale ca fiind răul superlativ, față de care orice diversiune, orice perversiune răsfrîntă asupra eului, este binefăcătoare.

Amintirea Domnișoarei Lambercier este strîns asociată cu noțiunea pe care căutăm aici s-o punem în evidență. Episodul pieptenelui rupt desăvîrșește efectul „salutar" pe care Rousseau îl atribuie experienței bătăii la spate : „Cine ar crede, bunăoară că una din trăsăturile cele mai viguroase ale sufletului meu s-a scăldat *în același izvor* din care luxura și moliciunea mi s-au prelins în sînge ?" Și, vorbind despre „execuția" administrată de

---

[1] *O. C.*, I, p. 1156. Cf. Philippe Lejeune, *La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau*, in *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975, pp. 49-85, și *La peigne cassée*, *Poétique*, 25, 1976, pp. 1-30.

[2] *O. C.*, I, p. 109 ; Cf. *Philippe Lejeune, Le „dangereux supplément", lecture d'un aveu de Rousseau*, „Annales Economies, Sociétés, Civilisations", 1974, IV, pp. 1009-1022 ; și capitolul intitulat *Ce dangereux supplément...*, în J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, 1967, pp. 203-234.

data aceasta de unchiul Bernard, Rousseau adaugă : „A fost cumplită. Dacă ar fi vrut să-mi zăgăzuiască pentru veşnicie apucăturile urîte *căutînd leacul în rău*, n-ar fi nimerit mai bine".

Uneori, cînd efervescenţa amoroasă e comparată cu boala, valoarea curativă este în mod paradoxal atribuită nenorocirilor care decurg din ea. Ce curios raport se stabileşte între nefericire şi vindecare, în aceste rînduri care vorbesc despre geneza *Noii Eloize* : „Beţia ce m-a cuprins, deşi atît de neaşteptată şi atît de nesăbuită, a fost atît de durabilă şi atît de puternică, încît n-a trebuit, ca să mă lecuiesc de ea, decît reapariţia neprevăzută şi cumplită a durerilor în care m-a aruncat" [1].

La prima vedere, acele versuri juvenile, compuse la Chambéry, nu fac decît să reia un loc comun : profitul spiritual pe care sufletul îl poate trage din boală rezistîndu-i ; în terminologie psihanalitică : beneficiul secundar :

Iar răul de care trupul meu se simte aproape doborît
Nu-i pentru mine decît un motiv de-a-mi întări virtutea [2].

Plăcerea lacrimilor — atunci cînd, cuprins de febră, Jean-Jacques se duce să se refugieze în camera Doamnei de Warens — este marcată de aceeaşi eficacitate terapeutică : „Ca şi cum lacrimile erau hrana şi tămăduirea mea, mă simţeam întărit de cele pe care le vărsam alături de ea, împreună cu ea, aşezat pe patul ei şi ţinîndu-i mîinile în mîinile mele" [3].

Dar să recitim relatarea făcută de Rousseau, în cartea a şasea a *Confesiunilor*, cu privire la starea de slăbiciune şi anxietate care l-a străbătut, şi care s-a încheiat prin erupţia subită a unei violente tulburări auditive :

---

[1] *Confesiuni*, IX, *O. C.*, I, p. 427 ; ed. rom., II, p. 269.
[2] *O. C.*, II, p. 1129.
[3] *Confessions*, V, *O. C.*, I, p. 222 ; ed. rom., I, p. 289.

> Vă puteți da seama de surprinderea și groaza mea. Credeam că mor ; am căzut la pat ; a fost chemat medicul ; i-am povestit pățania mea cutremurat și socotindu-mă pierdut [...] Acest incident ce putea să-mi ucidă trupul nu-mi ucise decît pasiunile, și binecuvîntez în fiecare zi cerul pentru fericitul efect pe care-l produse asupra sufletului meu. Aș putea să spun că n-am început să simt că trăiesc decît atunci cînd mă privii ca un om mort [...] Apoi, încetul cu încetul, în pofida stării mele, sau mai degrabă datorită ei, m-am simțit atras spre studiu cu o putere de neînvins, și, privind fiecare zi ca fiind ultima din viața mea, studiam cu o patimă tot mai mare, ca și cum aș fi avut de trăit la nesfîrșit. Se spunea că asta îmi făcea rău ; eu, însă, cred că mi-a făcut bine [1].

E surprinzător să-l vedem pe Rousseau ezitînd aici între două expresii — „în pofida stării mele", „datorită ei" — în care binefacerile studiului, la început considerate în opoziția lor față de rău, sînt contabilizate, după o imediată rectificare, ca beneficiu direct și paradoxal al răului. Să notăm pe deasupra indiciul pasivității — participiul *atras* — care desemnează la început studiul ca pe o pasiune îndurată la fel ca și boala care o precede. Se trece însă apoi la activul intranzitiv : „Studiam"... Surprindem pe viu una dintre acele răsturnări pe care le semnalează J.-B. Pontalis, prin care Rousseau repune pe picioare, ca acțiune voluntară, o situație de abandon sau de respingere. Și putem spune că atitudinea lui Rousseau față de ceea ce crede că este moartea sa iminentă se aseamănă cu cea pe care a avut-o în seara fugii sale decisive,

---

[1] *O. C.*, I, pp. 227-232 (ed. rom. II, pp. 10-16). Cu privire la acest episod, ca și la problemele evocate mai înainte, se va citi excelentul comentariu al lui Pierre-Paul Clément, *Jean-Jacques Rousseau, de l'éros coupable à l'éros glorieux*, Neuchâtel, 1976, îndeosebi la pp. 188-202.

atunci cînd porțile Genevei s-au închis din nou : „Imediat se produce răsturnarea : cel care pleacă este *el*, anticipînd și preîntîmpinînd, oarecum, orice respingere“ [1]. Dovadă, îndeosebi această frază neobișnuită în care moartea, respingerea în afara vieții, în momentul în care par a se ridica din nou podurile mobile ale existenței terestre, sînt tratate ca spațiu al unei călătorii : „Fie că eram hotărît să învăț pînă în ultimul meu ceas, fie că o rămășiță de speranță de a trăi mai pîlpîia încă în fundul inimii mele, așteptarea morții, departe de a-mi potoli rîvna pentru studiu, părea a mi-o însufleți, și mă grăbeam să strîng cîteva cunoștințe pentru lumea cealaltă, ca și cum aș fi crezut că nu am decît asta de luat cu mine dincolo“ [2]. Sentimentul morții apropiate (care saturează apelul pedepsei) eliberează o intensă activitate de îmbogățire narcisistă, într-un domeniu desexualizat, deci mai puțin împovărat de neliniște.

Serviciul pe care convingerea morții apropiate îl face uceniciei intelectuale a lui Jean-Jacques își găsește omologul în serviciul pe care convingerea cu privire la complotul universal i-l va face reveriei reparatoare. Și acolo, răul extrem devine ocazia unei perlaborări fericite : excesul nefericirii îl pune pe Rousseau în stuația de a nu se mai teme de nici o agravare a stării sale, astfel încît se poate consacra în întregime acțiuni de *despăgubire*. (Acest cuvînt revine aproape la fiecare pagină a *Visărilor*, fără a mai avea sensul religios, folosit mai întîi în *Emile*, al unei compensații acordate de Dumnezeu, ci sensul unei substituiri, al unui „subterfugiu“ *[„supplément“]*, pe care eul îl produce din propria sa substanță). Politica mai răului este adesea la Rousseau o atitudine conștientă, deplin mărturisită. Prefațînd *Noua Eloiză*, el scrisese : „M-am acuzat dinainte, poate cu mai multă tărie decît mă va acuza cineva“ [3]. Într-o scrisoare adre-

[1] J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, 1977, p. 150.
[2] *O. C.*, I, pp. 232-233 (ed. rom., II, p. 16).
[3] *O. C.*, II, p. 27.

sată editorului său, el recunoscuse : „Îmi dau foarte bine seama că sînt înclinat, în tot ce fac, să exagerez gravitatea lucrurilor“ (13 septembrie 1758).

În *Dialoguri*, prin gura Francezului, Rousseau spune despre sine tot ce se poate spune mai rău. El își înfige în carne arma cea mai ascuțită. Cu ce scop ? Rousseau o spune în textul liminar : „Am luat singura hotărîre ce-mi rămînea de luat ca să mă explic : a fost, dintre toate presupunerile posibile, aceea de a o alege pe cea mai rea pentru mine, și pe cea mai bună pentru adversarii mei [...]. A epuiza tot ce se putea spune în favoarea lor era singurul mijloc pe care îl aveam de a afla ce spun ei cu adevărat...“ [1]. În textul acesta prea rareori citit, îl vedem pe Rousseau devenind propriul său călău, pentru a mima cît mai exact discursul acuzator pe care nu-l cunoaște, dar pe care i-l vestesc în mod misterios toate semnele citite pe chipuri. El se grăbește să poată declara că răul a ajuns la culme și că, prin urmare, el nu mai are nimic de pierdut, și nici nu mai are de ce să se teamă. Iar consecința pe care nu uită s-o tragă este încă o dată oximoronică : crezînd că-i fac rău, persecutorii săi i-au făcut bine. Forma dialogului permite să se alterneze astfel discursul care rănește (al Francezului) și discursul reparator (al lui Rousseau).

Uneori nu e vorba decît de o interpretare pe care Rousseau o modifică. Evenimentul primește, rînd pe rînd, două sensuri. În ziua în care a vrut să depună manuscrisul *Dialogurilor* pe altarul de la Notre Dame, el a crezut că vede cum „însuși cerul ajută acțiunea nedreaptă a oamenilor“ [2]. Dar înțelesul atribuit evenimentului se va inversa : „Revenindu-mi încetul cu încetul din prima tulburare, începui să cuget cu mai puțină grabă la ceea ce mi se întîmplase și, prin acea întorsătură de spirit care îmi este proprie, fiind la fel de grăbit să mă consolez de o nenorocire întîmplată cît sînt în a mă speria de o nenorocire de care mă tem, nu întîrziai să văd cu alți

[1] *O. C.*, I, pp. 662-663.
[2] *O. C.*, I, p. 980.

ochi nereușita încercării mele. [...] În sfîrșit, nereușita planului meu, care m-a mîhnit așa de tare, mi se păru, gîndindu-mă mai bine, o binefacere a cerului care m-a împiedicat să aduc la îndeplinire un plan atît de potrivnic intereselor mele“ [1].

Dar, într-un mod mai general, Rousseau acceptă, răul ca irevocabil, pentru a face socoteala binefacerilor care rezultă din el ; a fost vindecat „de neliniștea speranței“ [2]; a fost silit să-și fie suficient sieși, și el nu cerea decît acest lucru : în singurătatea în care se află izolat, nimic nu-i mai poate tulbura liniștea, poate „să-și născocească mîngîieri“ [3] la nesfîrșit. Desăvîrșind respingerea al cărei obiect se simte, el se pune în postura de a-și lua cea mai deplină dintre revanșele narcisiste. Dacă „edificiul tenebrelor“ nu l-ar înconjura, nu și-ar putea atribui „transparența cristalului“. Excluderea de către cei răi devine dovada irefutabilă a unei bunătăți native, pe care n-a pierdut-o încă.

> De ce trebuie să mă mai tem din partea lor, de vreme ce totul a fost săvîrșit ? Nemaiputînd să-mi înrăutățească starea, ei nu mai pot să mă alarmeze. Neliniștea și spaima sînt niște rele de care m-au eliberat pentru totdeauna [...] Iată binele pe care mi l-au făcut prigonitorii mei istovindu-și fără măsură toate ascuțișurile ostilității lor. Nu mai au nici o putere asupra mea, și pot de acum înainte să-mi bat joc de ei [...] [4]. Să învățăm deci să tragem aceste foloase ca răsplată a relelor ce mi le fac. Făcîndu-mă nesimțitor față de adversități, ei mi-au făcut mai mult bine decît dacă m-ar fi scutit de neajunsurile ei. [...] Lăsată de înclinațiile mele în voia afecțiunilor ce mă atrag,

[1] *O. C.*, I, p. 981.
[2] *O. C.*, I, p. 986, repetat la p. 997.
[3] *O. C.*, I, p. 132.
[4] *O. C.*, I, p. 997.

> inima mea se hrănește încă din sentimentele pentru care se născuse și mă bucur de ele împreună cu ființele imaginare ce le produc și le împărtășesc, ca și cum aceste ființe ar exista cu adevărat [1].

În textul liminar al *Dialogurilor*, am văzut că Rousseau se hotăra să „*epuizeze* tot ce se putea spune" în favoarea prigonitorilor săi. Acum, el dă asigurări că *ei* au *epuizat* „fără măsură toate ascuțișurile ostilității lor". Aceste ascuțișuri ostile înseamnă prima lovitură de lance a lui Ahile. Însă Rousseau, cel din *Visări*, nu știe (ori se preface că nu știe) ceea ce știa Rousseau, cel din *Dialoguri*: că el însuși a născocit și lansat loviturile care-l împovărează; că a imaginat acest discurs acuzator pentru a ajunge pînă la cauza plauzibilă a semnelor de ostilitate ce se acumulează pe urmele sale. „Să mi se spună care sînt crimele mele, și cum și de către cine am fost judecat!" [2]. Rousseau scrie aceste lucruri într-un „bilet circular" pe care a încercat să-l distribuie pe stradă, după ce a încheiat *Dialogurile*. Totul se petrece ca și cum ar fi uitat de îndată că el însuși a reconstruit și mimat presupusul discurs al acuzatorilor săi. Însă această uitare paranoică, care transformă răul provocat de sine însuși într-un rău provocat de ceilalți, face parte fără îndoială din procesul tămăduitor. Ea deschide scriiturii un spațiu în care aceasta poate crede că nu acționează, în mod exclusiv, decît pentru a repara răul, cînd de fapt ea însăși a fost aceea care, cu o primă lovitură de lance acum ascunsă, a deschis rana.

În cartea a doua din *Émile*, Rousseau evocă spaima sa copilărească de întuneric. El vrea ca Émile să se elibereze de ea, prin antrenament și obișnuință. „O dată găsită, cauza răului indică remediul [...]. Nu discutați deci cu cel pe care vreți să-l *vindecați* de spaima de întuneric; conduceți-l adesea în întuneric, și veți fi sigur că

[1] *O. C.*, I, p. 1081.
[2] *O. C.*, I., p. 990.

toate argumentele filosofiei nu vor valora cît acest procedeu“ [1]. În fața tenebrelor complotului, Rousseau a procedat la fel, dar fără a se familiariza vreodată cu ele.

Cel care întrerupe, în cartea a zecea a *Visărilor*, evocarea abia începută a întîlnirii cu doamna de Warens, este un Telephos rănit și vindecat de sine însuși. Ultima imagine, pur elegiacă, este cea a „unicului și scurtului răstimp“ al vieții sale, în care a fost „iubit de o femeie plină de îngăduință și de blîndețe“. Una dintre noțiunile directoare care călăuzesc gîndirea în această pagină este cea a *plenitudinii* — a unei plenitudini desigur încheiate, amenințate de insuficiență, și tulburată curînd de neliniște, dar pe care memoria o regăsește întreagă.

Reveria de la Paștile din 1778, dominată de prezența lui „maman“, nu mai vorbește despre rău, și nu mai celebrează despăgubirea. Rousseau moare cîteva săptămîni mai tîrziu. Să ne reamintim : „Mă născusem aproape muribund“. Sîntem ispitiți să operăm răsturnarea și să spunem : el moare aproape vindecat, el moare în timp ce reînvie cea dintîi mare fericire a sa. Trebuie oare să căutăm o legătură între această reverie în sfîrșit liniștită (și care nu mai este consacrată, precum cele dinainte, doar rostirii proiectului de a regăsi pacea) și moartea care o urmează atît de aproape ? Sensul ei, dacă există unul, ar fi acesta : atunci cînd prezența răului și urmărirea corelativă a remediului dispar, înseamnă că energiile vieții sînt aproape epuizate. Această seninătate, această pace, această aparentă vindecare sînt semnele prevestitoare ale morții.

---

[1] *O. C.*, IV, p. 384.

INCIPITUL *NEPOTULUI LUI RAMEAU*

Despre exteriorizare

A da în vileag, a despuia, a expune pe față secretul artelor, al corpurilor, al existențelor, al conștiințelor : aceasta e una dintre pasiunile care predomină la Diderot. Puțin lipsește ca să putem vedea aici „facultatea (sa) dominantă". *Visul lui d'Alembert* ne face cunoscută curioasa căsnicie Lespinasse-d'Alembert, nu ne lasă să ignorăm nimic din „manusturpațiunea" care însoțește elanul vizionar al visătorului, dezgolește viața născîndă în elementele ei moleculare, obligă sufletul, conștiința, să se lase surprinse material în imaginea clavecinului, a păianjenului, a „originii plasei" : nimic nu rămîne ascuns, nu există mister nici în geniul însuși, care nu e nimic altceva decît un raport de forță eficace, între centrul și periferia unui sistem complex de fire întrețesute.

Această mișcare comportă o intruziune în universul *lăuntrului :* trebuie forțată o apărare, trebuie ridicate vălurile și smulse măștile, trebuie pătruns în locurile profunde. Dar ceea ce a fost atins în felul acesta este de acum înainte *exteriorizat,* pus în evidență. Cunoașterea dezvăluie. Ea coordonează într-o aceeași exterioritate tot ce a surprins și recunoscut ; realitatea „internă" aparține aceluiași spațiu ca și aparența externă : anatomia, fiziologia, chimia văd — cu o vedere amestecată cu imaginarul — cum se reunesc în aceeași scenă constituenții ultimi : fibre, atomi sau molecule, al căror secret privitor la materia care umple universul e dezvăluit, în cele din urmă ascunzișuri ale sale, de sensibilitate (fie ea și „inertă"). Rămîne desigur să cunoaștem mai bine sistemele de combinări și de transformări : anumite obstacole ne mai îndepărtează nu de intimitatea substanței, ci de modurile

de asociere de care aceasta e în stare. Totul se află în plină lumină, iar știința rămîne de construit.

Diderot are de plătit o poliță oamenilor de litere care trăiesc pe spinarea cuplului Bertin-Hus. Cum se va răzbuna pe reaua lor voință ? Recurgînd, încă o dată, la mijloacele exteriorizării. Strategia satirică constă, în *Nepotul lui Rameau,* în a da pe față toate mîrșavele cusururi ale acestui cuplu și ale acestei societăți prin intermediul unuia dintre frecventatorii lor intimi, pe care l-au alungat. Acest ticălos de Rameau, o dată aruncat *afară,* nu are nici cel mai mic scrupul în trădarea caraghioslîcurilor și infamiilor lor : el nu uită nimic, nici chiar secretele de alcov. Este deci agentul activ al unei exteriorizări al cărei obiect nu mai e, de data asta, realitatea fizică, ci realitatea morală a unei lumi detestate. În *Visul lui d'Alembert,* Diderot se pusese la început în scenă, apoi își dezvoltase ideile prin intermediul unor personaje (d'Alembert, Bordeu) ; în *Nepotul lui Rameau* procedeul este același, atîta doar că Diderot își atribuie rolul mai modest al ascultătorului, și conferă personajului interpus, Rameau, un relief ieșit din comun.

De fapt, dacă „principiul exteriorizării" funcționează cu putere în *Nepotul lui Rameau,* el intervine împreună cu un principiu care îi este asociat : *permutarea,* variabilitatea (fie ca *succesiune* de stări opuse, fie ca o *coexistență* de stări contradictorii într-un același individ).

Principiul exteriorizării este aici cel mai general ; el este valabil deopotrivă pentru *Eu* și pentru *El ;* în schimb, principiul variabilității (în dubla accepție de schimbare desfășurată în cursul timpului, și de structură compozită manifestată de o aceeași ființă într-un singur moment) este asumat (cu singura excepție a paginii liminare in care filosoful este singur în scenă) doar de Nepot, definit dintr-o dată prin epigraful lui Horațiu : *„Vertumnis,*

quotquot sunt, natus iniquis". *. Interlocutorii sînt în mod tacit complici în privința exteriorizării ; însă *stabilitatea* „burgheză" a filosofului *(Eu)* se află în radicală opoziție cu *mutabilitatea* socială, morală, fiziologică a Nepotului *(El)*. Dialogul poate deci să se dezvolte ca o înfruntare, dar pornind de la o dorință împărtășită : exteriorizarea beneficiază în același timp de întrebările stăruitoare ale unuia, și de flecăreala nerușinată a celuilalt. Fiecare dintre cei doi, vrea, în felul său, „să scoată la iveală" un adevăr ascuns la început. Filosoful îl face să vorbească pe Nepot ; acesta nu dorește altceva decît să dea în vileag, în ciuda nenumăratelor digresiuni, împrejurările „dezastrului" său, și, procedînd astfel, *să spună totul* despre „patron", despre mica Hus, și menajeria care-i înconjoară.

Deschiderea

Primele rînduri ale textului, ca toate deschiderile, merită o atenție maximă. Căci dacă „principiile" despre care tocmai am vorbit operează într-adevăr în *Nepotul lui Rameau*, ele trebuie să poată fi descoperite chiar de la începutul textului ; acesta ar trebui să fie, de la intrarea în joc, dependent de ele. Să recitim așadar :

> Fie vreme bună, fie vreme rea, spre orele cinci seara am obiceiul să mă plimb la Palais Royal. Acela care e văzut mereu singur, stînd gînditor pe banca lui d'Argenson, sînt eu. Vorbesc cu mine însumi despre politică, despre dragoste, despre arta literară sau despre filosofie ; îi dau frîu liber minții, în toată nestă-

* „...om născut sub Vertumnii toți cei neprielnici" — v. Satira, II, 7, în Horațiu, *Satire și epistole*, trad. de C. I. Niculescu, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 106. — *Vertumnus :* zeu etrusc, prezidînd succesiunea anotimpurilor (N. T.).

> vilirea ei ; o las în voie, să urmărească primul gînd, cuminte sau zănatic, care-mi trece prin cap, așa cum îi vedeam făcînd pe tinerii noștri dezmățați care urmăresc prin aleea Foy vreo curtezană cu aer ușuratic, cu fața surîzătoare, cu ochii vii, cu nasul în vînt, părăsind-o apoi ca să urmărească alta, legîndu-se de toate și nerămînînd cu nici una. Gîndurile sînt fetișcanele mele desfrînate. *

Totul începe cu alternativa ipotetică, ce înfățișează pe picior de egalitate variațiile aleatorii ale atmosferei. Aceste schimbări sînt, în sens literal, în dependență de Vertumnus, divinitatea care supraveghează schimbările vremii și ale anotimpurilor. Pe fondul variabilității timpului, se înscrie *obiceiul* filosofului, comportamentul său regulat : la aceleași ore, poate fi văzut șezînd, *mereu singur*, pe aceeași bancă. Nimic mai constant decît apariția lui previzibilă, față de nestatornicia atmosferică, ce i se pare indiferentă. Cu toate acestea, nici exterioritatea, nici variabilitatea nu-i sînt străine filosofului, așa cum se înfățișează el cititorului în povestirea introductivă a satirei. În continuare, cum vom vedea, el va transmite variabilitatea interlocutorului său — Nepotul — însă va fi dovedit-o el însuși îndeajuns pentru ca variabilitatea Nepotului să poată apărea ca fiind aceea a povestitorului (Eu-Diderot), ridicată la o dimensiune hiperbolică.

Exterioritatea : acest filosof singuratic vizitează unul dintre locurile publice cele mai frecventate din Paris — Palais Royal. El ne vorbește aici despre *ieșirile* lui zilnice, nu despre munca sa. Acest hoinar este deja un „om din mulțime", puțin înclinat să caute condițiile propice unei perfecte reculegeri. Scriind „acela care e văzut sînt eu", Diderot face apel la un anonim martor colectiv care-l zărește *din afară*. Desigur, el nu face decît să se ex-

* Cf. *Nepotul lui Rameau*, în Diderot, *Opere alese*, vol. I, în românește de Gellu Naum, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 437.

pună privirilor, dedat unei visări care, în aparență, îl separă și îl reține în sine însuși : el nu e amestecat în mulțime. La distanță, însă putînd fi văzut de toți : e, aici, un fel de compromis, un „amestec" echilibrat de interioritate reflexivă și de exterioritate, de singurătate și de relații cu oamenii. Un om care visează singur, într-un loc în care alții se distrează, pare că rămîne închis în sine. Dar tocmai visul îl va duce cu sine în exterioritatea și variabilitatea cărora începuse, în aparență, prin a li se opune. Însăși dinamica acestui vis, produs în aparență de conștiința cea mai credincioasă *habitusului* său lăuntric, va fi cea care va da naștere simultan exteriorizării și pluralizării mobile.

Variabilitatea filosofului se desfășoară în ordinea intelectuală : temele reveriei sînt multiple și disparate : politică și dragoste, gust și filosofie... Să se observe structurile gramaticale care descriu activitatea mentală a filosofului : ele pluralizează eul unic (așa cum îl văd ceilalți), prin intermediul funcțiilor succesive și oarecum dezarticulate, ale subiectului, complementului direct, complementului indirect : „Îi dau frîu liber minții în toată nestăvilirea ei" („J'abandonne mon esprit à tout son libertinage"). Noi știm că e vorba de un singur individ, dar *eu, minte, nestăvilire (je, esprit, libertinage),* sînt niște instanțe distincte, obiectivări independente, ale căror raporturi au aceeași exterioritate ca și cele dintre stăpîn și cîine, dintre călăreț și animalul de încălecat. Raport între *mai mulți* agenți distincți, în relație de apartenență, însă între care legăturile posesive se destind. Spațiul, — exterioritatea — se constituie prin slăbirea raportului posesiv pe care subiectul îl exercită asupra „lui însuși". O ființă „lăuntrică", de obicei reținută („mintea mea") vede că i se acordă o independență care-i dă totodată dreptul de a se avînta liber spre obiectele unei plăceri variate și neregulate : chiar acesta este sensul *libertinajului.* Actul *eu*-lui (în „[eu] dau frîu liber" — „j'abandonne") este unul de deposedare ; actul minții este, în schimb, unul de urmărire și de cucerire multiplicate. Începutul frazei ur-

mătoare este și mai explicit : „o las în voie să urmărească primul gînd, cuminte sau zănatic, care-mi trece prin cap" („Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente"). Exteriorizarea a sporit și mai mult, prin jocul verbal care, în frază, acordă funcții separate lui *je* [eu] *le* [o] (mintea mea), și *idée* [gînd]. Compactul *eu gîndesc*, pe care l-ar fi cerut logica, se fragmentează într-o figură care multiplică ființele distincte și coordonează actele aparent contradictorii : în felul acesta, raportul permisiv, de neîmpiedicare, dintre *eu* și *mintea* sa are drept consecință raportul exprimînd dorința, dintre minte și gîndurile pe care le *urmărește*. Pe deasupra, gîndul are el însuși libertatea de a-și valida calitatea proprie și de a se înfățișa cînd vrea el. Alternativa *cuminte sau zănatic* este un ecou la distanță ale alternativei meteorologice inițiale („fie vreme bună, fie vreme rea"). La capătul vînătorii intelectuale, regăsim aleatoriul, capriciul lui Vertumnus care provoacă, fără să putem interveni cu nimic, cumințenia și nebunia la fel cu ploaia și vremea bună. În felul acesta, hazardul reveriei, — în care ideea se ivește în fața minții, în care mintea este eliberată de orice subordonare față de un *eu* inițial numit — se întîlnește cu hazardul atmosferic. Filosoful este, oare, răspunzător de ceea ce gîndește ? Gîndul ce se oferă urmăririi minții pe care a lăsat-o în voia mișcărilor sale este atît de departe de el încît nu mai poate fi considerat răspunzător față de ea. Omul obișnuințelor se lasă antrenat de seducția variabilității — cu excepția faptului că poate, printr-o solidă întoarcere la *eu*-l inițial, să se desolidarizeze de tot ce a devenit exterior pentru el : *libertinajul* minții sale, gîndul *cuminte sau zănatic* ce se expune urmăririi acesteia. O anumită imagine a activității intelectuale — în starea de visare — se desfășoară sub ochii noștri: vedem mai întîi împlinindu-se, din partea eului, abdicarea unei supravegheri și a unei stăpîniri; apoi, din partea minții eliberate, desfășurîndu-se o dorință și o poftă universale, care nu-și interzic nimic, care se lasă în voia întîlnirilor întîmplătoare.

distanțărilor capricioase, fără să marcheze vreo deosebire esențială între cumințenie și nebunie. Exterioritatea acestei mișcări este confirmată mimetic de comparația care *prelungește* fraza și care, asimilînd goana după idei cu urmărirea curtezanelor la care asistă visătorul, regăsește în spațiul exterior, în șiretlicurile galanteriei venale, emblema exactă a libertinajului minții sale. Acest visător nu e orb față de ceea ce-l înconjoară. El era la început cel care, în singurătatea sa, *se expunea* privirilor celorlalți; acum, e cel care, împreună cu ceilalți („cum îi vedeam" — „comme *on* voit"), observă ce se petrece în aleea Foy : scena mentală se deplasează (în numele analogiei) în spectacolul ce se desfășoară și se expune fățiș, nu numai în exterioritatea grădinii publice, ci în exteriorizarea puțin decentă a manevrelor seducției și sclipirilor dorinței. Dublul capriciu al curtezanei și al urmăritorilor ei nu ajunge la nici o întîlnire concluzivă ; paronomasia *„legîndu-se de toate* și *nerămînînd* cu nici una" — „les *attaquant* toutes et ne *s'attachant* à aucune", în ecoul ei aproximativ, lasă urmărirea în suspensie. Ca să ne spună cum stă de vorbă cu sine însuși, Diderot a trecut de la introversiunea „visătoare" la cea mai completă extraversiune. Mai bine spus: gîndirea aparent introvertită s-a *explicitat* ca extravertire : hazardul „primului gînd (...) care-mi trece prin cap" s-a tradus într-un chip de fetișcană, pe care toate farmecele enumerate n-o împiedică să fie părăsită pentru o alta ; spațiul dorinței se mărește și se populează ; însă megalomania dorinței sau a simulacrului ei („legîndu-se de *toate*") e contrabalansată de zădărnicia posedării („nerămînînd cu *nici una*"). Jocul erotic rămîne în suspensie. Toate iubirile sînt posibile, nici una nu se realizează, ca și cum, din cauza capriciului, dar și din cauza exteriorității, obiectele dorite s-ar pierde în spațiu, fără să se lase atinse. Formula faimoasă : „Gîndurile sînt fetișcanele mele desfrînate" („Mes pensées sont mes catins") corespunde nu numai unei *obiectivări exteriorizante*, care reia într-o formulă decla-

rativă conținutul lungii fraze descriptive pe care tocmai am examinat-o ; ci gîndirea, comparată cu o fetișcană care vinde plăcerea în funcție de hazardul întîlnirilor și al urmăririlor, se încarcă deopotrivă cu un caracter ludic și erotic. Seria calificărilor epitetice care-o zugrăveau pe curtezană („cu aer ușuratic, cu fața surîzătoare, cu ochii vii ,cu nasul în vînt) corespunde desigur uneia dintre temele despre care vorbește cu sine visătorul : *dragostea,* și poate, la o adică, să figureze noțiunile în care este interesat *gustul :* însă o asemenea comparație, dacă ar trebui să ne legăm de ea, *amoralizează* și *erotizează* la rîndul lor ideile urmărite în materie de politică ori de filosofie, le conferă ușurința unui joc fără urmări. Să remarcăm faptul că formula poate fi înțeleasă în două feluri : primul sens pe care i l-am atribuit deplasează activitatea gîndirii în exterioritatea erotică : însă un al doilea sens sălășluiește de asemenea în această declarație ; și anume că filosoful, în loc să se intereseze, ca și ceilalți, de femeile de moravuri ușoare, se leagă doar de gîndurile sale. (Se știe ce gîndește Diderot despre pericolul pe care frecventarea femeilor de stradă îl reprezintă pentru sănătate). Obiectele intelectuale sînt cele care înlocuiesc pentru el frecventarea „curtezanelor" : mărturisirea e atunci aceea a unei „sublimări". De fapt, este vorba de o formulă semantic reversibilă : să găsim în ea, în mod simultan, intelectualizarea interesului sexual și erotizarea activității reflexive, conform unei ambivalențe ce aparține însăși esenței jocului. Trebuie să se anunțe și să se sustragă o plăcere mereu fugitivă...

Dacă vremea e rece sau din cale afară de ploioasă, mă adăpostesc la cafeneaua „Regenței". Acesta nu mai e un obicei, ci excepția, datorată capriciului excesiv al lui Vertumnus. Filosoful află adăpost într-un alt loc public, unde se joacă alte jocuri. Jocul, reglat, de șah, cu ceea ce cere el ca premeditare formală, nu are decît un raport îndepărtat cu manevrele paradei sexuale, în care *animalitatea* dorinței se mărturisește prin semnele invitației și ale urmăririi. Totuși, nu ieșim din sfera jocului : iar fi-

losoful, încă o dată, e amestecat în ea fără să participe. El a făcut însă un progres suplimentar în exterioritate. Nu mai visează, se amuză, observă ; și-a părăsit propriile gînduri pentru a acorda atenție *loviturilor* jucătorilor. Privirea lui e captivată ; și trebuie să se sforțeze pentru a se dezinteresa de „cuvintele neghioabe" de care e însoțit jocul. *Eram acolo, într-o după-amiază, privind cu nesaț, abia vorbind, și ascultînd cît puteam mai puțin...*

Iar în acest loc ieșit din comun, își va face apariția ființa de excepție, Rameau. Și pentru filosof, aceasta va fi ocazia unui nou și hotărîtor progres în afara reveriei tăcute în care are obiceiul să se închidă. De data asta, el nu se va mai mulțumi să privească : va asculta, va vorbi. De unde necesitatea de a face un portret general al Nepotului, pentru a justifica, din partea unui filosof chibzuit, această variație care-l smulge din excelentele sale principii și din rezerva lui obișnuită. Nepotul, ne va spune el, este unul dintre acei extravaganți ale căror caracteristici sînt destul de notabile pentru ca „omul cu judecata sănătoasă să-l asculte". Dialogul poate atunci să înceapă ; în trei pagini, filosoful va fi străbătut întreaga distanță care desparte reveria, imobilă și distantă, de conversația cea mai însuflețită cu un personaj venit nu se știe de unde și a cărui întreagă personalitate, de la întîia descriere ce ni se oferă despre el, se definește prin exteriorizare și variabilitate : Nepotul este variabilitatea care se exteriorizează, sau exterioritatea variată la nesfîrșit.

Deschiderea — precedînd apariția și descrierea lui Rameau — nu va fi fost marcată doar de un progres al exteriorității ; ea va fi stabilit și o serie de alternative, o succesiune de contrarii asociate, care-l pregătesc pe cititor pentru această apoteoză a variabilității ce se va statornici în portretul lui Rameau. *Crescendo*-ul exteriorității este așadar dublat de un *crescendo* al variabilității. Am văzut deja felul cum ipoteza bipolară privind timpul („fie vreme bună, fie vreme rea"), își află ecoul în hazardul, de asemenea bipolar, care face să se iveacă în

reveria filosofului „primul gînd *cuminte sau zănatic*". Libertinii, la rîndul lor, își joacă jocul conform unui mers alternat : o părăsesc pe *asta* pentru *alta ;* sau, și mai bine, fac să coincidă totul cu nimicul : *legîndu-se de toate* și *nerămînînd cu nici una.* Confruntarea cu jucătorii de șah la cafeneaua „Regenței" continuă imaginea urmăririi erotice din grădină și precede confruntarea dialogată dintre Diderot și Rameau ; s-a putut vedea aici o emblemă a întregii opere. Filosoful și Nepotul își vor avansa argumentele ca pe niște piese de șah, căutînd să-l *prindă* pe adversar. Dar ceea ce frapează cel puțin în aceeași măsură este împerecherea, într-o structură gramaticală chiastică, a unei judecăți estetice „pozitive" și a unei judecăți etice „negative", privind modul în care jucătorii își exteriorizează talentul lor aparte și viciul : „La Rey (...) se pot vedea MUTĂRILE cele mai *uimitoare* și se pot auzi CUVINTELE cele mai *neghioabe*". Asocierea calității de „mare jucător de șah" cu cea de „om de spirit" e dată ca tot atît de verosimilă ca și asocierea calității de „mare jucător de șah", cu „prost" ; să citățm, pentru a evidenția mai bine lucrurile, această afirmare a „composibilelor", structurată, și ea, în formă de chiasm gramatical :

> ...Căci dacă poți fi totodată și OM INTELIGENT și *mare jucător de șah,* așa cum este Légal, poți de asemenea să fii *un mare șahist* și în același timp un NEGHIOB ca Foubert și Mayot.

Inteligența și prostia sînt, așadar, deși antitetice, niște variabile indiferente la maeștrii tablei de șah...

Nepotul, portret liminar

El se ivește nu se știe de unde ; se situează în afara normei, prin ciudățenia lui imediat semnalată. Sistemul binar al calităților antitetice este imediat pus în joc în legătură cu el, nu la modul alternativei, ci al simultanei-

tății. „E un *amestec* de trufie și de josnicie, de bun-simț și de sminteală". Au fost de ajuns două perechi de trăsături opuse pentru a defini registrul moral (trufie și josnicie) și registrul intelectual (bun-simț și sminteală) : coexistența contrariilor se află la toate nivelele. Iar această simultaneitate a contrariilor merge pînă la contopirea lor, căci, disprețuind orice coerență, acest personaj *exteriorizează* (în același timp sau pe rînd) calitățile opuse, fără să țină seama de evaluarea socială care obligă la ascunderea unora și la punerea în evidență a altora. Așa cum vom vedea îndată într-o frază minunat îmbinată, Diderot folosește principiul exteriorității (în verbul *a arăta*), cuplîndu-l, ca să spunem așa, cu principiul variabilității, devenit principiu al diversității simultane, al împerecherii contrariilor : și e foarte limpede aici că judecata filosofului e cea care „descîlcește" ceea ce Rameau nu e în stare să distingă singur. În același timp, filosoful lasă să se înțeleagă că există o opoziție între contingența naturală (ce *înzestrează* indivizii cu însușiri bune și rele) și sistemul de comportamente sociale care prescrie etalarea sau disimularea cutărui sau cutărui dat natural. Critica directă a Nepotului este cuplată în felul acesta cu critica indirectă a convenienței sociale.

> Pesemne că noțiunile de cinstit și necinstit îi sînt *învălmășite* în cap într-un mod cu totul neobișnuit, fiindcă omul acesta *nu se fălește* deloc cînd *arată* însușirile *bune* pe care i le-a hărăzit natura și nici *nu se rușinează* cînd le dă la iveală pe cele *rele*.

Acest prim portret moral e completat de trăsături (grupate de data asta într-o triadă) consacrate mai puțin înfățișării exterioare cît resorturilor lăuntrice, dinamismului biologic al acestui „ins" neobișnuit. Accentul principal e îndreptat (printr-o dublare exclamativă) asupra organului — plămînii — grație căruia sînt posibile toate ex-

teriorizările lingvistico-muzicale, de la țipăt la rostire și cîntec :

> Altminteri, e înzestrat cu o sănătate de fier, cu o imaginație deosebit de înflăcărată și cu niște plămîni neobișnuit de zdraveni. Dacă îl întîlnești vreodată și te țintuiește locului ciudățenia lui, atunci trebuie sau să-ți vîri degetele în urechi sau s-o iei la goană. Doamne, ce mai plămîni grozavi are !

Ieșind din cercul închis al narațiunii, Diderot îl interpelează aici pentru prima oară pe destinatarul satirei : dumneata *(vous)* — cititorul. Iar pentru cititor, Diderot prevede că prezența Nepotului se va traduce printr-o alternativă : va fi vorba fie de a-l asculta (de a fi *țintuit locului* de către el), fie de a evita contactul auditiv, evitarea fiind ea însăși exprimată printr-o dublă posibilitate (a-ți vîrî degetele în urechi *sau* a o lua la goană). Natura hibridă, compozită, a Nepotului își găsește astfel ecoul în dublul sau triplul răspuns pe care el e în stare să-l trezească. (Vom vedea că în cursul dialogului filosoful va fi mereu ispitit de *două* mișcări de sens contrar...).

Dacă, în personajul Nepotului, contrariile se pot *compune* și chiar *amesteca,* ele își pot urma, de asemenea, unul altuia : este variabilitatea desfășurată în durată sau, mai precis, e ceea ce Diderot exprimă prin noțiunea de *neasemănare* (care, așa cum au arătat foarte bine comentatorii, traduce ceea ce, la Horațiu, se exprima prin termeni ca *inaequus, sibi dispar).* Continuarea portretului descrie un gen de viață *(mores, victus,* după tradiția retorică), care se poate schimba de la o lună la alta, apoi de la o zi la alta. Neasemănarea se înscrie mai întîi în aparența exterioară : în înfățișarea și îmbrăcămintea personajului ; ea se va înscrie apoi în programul său, în funcție de orele zilei și ale nopții. Construcția se dezvol-

tă prin opoziții cuplate, care permit sprijinirea antitezelor pe paralelisme sintactice.

> Și cu nimic pe lume nu se aseamănă mai puțin omul acesta decît cu propria lui ființă. Uneori e slab și jigărit ca un bolnav înainte de a-și da sufletul ; atunci i s-ar putea număra dinții prin pielea străvezie a obrazului, s-ar putea crede că n-a mîncat de cine știe cînd, sau c-a ieșit de la Trappe. În luna următoare e gras și dolofan de parcă nu s-ar mai fi clintit de la masa vreunui financiar, sau ar fi fost închis în vreo mănăstire de a bernardinilor.

Variabilitatea privește în mod prioritar starea de nutriție a personajului. Feluritele sale întîmplări sînt legate în primul rînd de actul fundamental de a mînca : iar o atît de însemnată variație în procurarea hranei lasă într-adevăr să se înțeleagă că Nepotul nu dispune de nici un mijloc de existență autonom. El depinde de masa care i se oferă, așa cum călugărul depinde de regula (sau de dereglarea) ordinului său. Evocarea mănăstirii Trappe și a bernardinilor își are desigur comicul ei propriu, deoarece oferă prilejul de a denunța *excesele* antitetice ale vieții monahale ; și e în același timp un mod de a dezvălui fundamentala eteronomie (sub raportul vieții materiale) a Nepotului. Dacă el e „slab și jigărit" sau „gras și dolofan", nu e astfel din pricina voinței sale : el suportă aceste alternanțe în funcție de niște împrejurări asupra cărora nu are nici o putere.

Ritmul alternanței se va accelera într-o a doua opoziție, în care contrastul se stabilește între momente mult mai apropiate : astăzi, mîine : din nou, paralelismele gramatico-sintactice servesc reliefării antitezelor :

> Astăzi, îmbrăcat în rufe soioase, cu pantalonii sfîșiați, acoperit de zdrențe, aproape desculț, pășește cu fruntea în pămînt, ferindu-se, încît

te simți îndemnat să-l chemi ca să-i dai ceva de pomană. Iar a doua zi, pudrat, încălțat, frizat, îmbrăcat pe cinste, merge cu fruntea sus, te privește drept în față, încît l-ai lua aproape drept un om cumsecade.

Portret dublu, ale cărui „canaturi" împreunează fiecare cîte-o descriere vestimentară cu evocarea unui fel de a merge, a unui comportament ; rezultă de aici, pentru cititorul interpelat, un dublu efect, o dublă consecință, de milă ori de stimă, în funcție de aparențe. Nepotul nu „se arată" decît în ziua în care îi merge bine : s-ar putea crede că, pentru el, principiul exteriorizării nu e tot timpul în vigoare. Dar de fapt, pentru ochiul filosofului care ni-l descrie, Nepotul nu e mai puțin descifrabil, exteriorizat prin sustragerea sa, în zilele lui de mizerie : el oferă, prin toate detaliile îmbrăcăminții sale caraghioase și ale atitudinii sale, tabloul complet al decăderii financiare. Diderot se grăbește să-și pună eroul în mișcare : „el merge", „pășește". Căci acest original, care trăiește sub stăpînirea lipsurilor, nu are un domiciliu fix, după cum nu are nici o ocupație constantă : e constrîns să-și improvizeze viața : „Trăiește de pe o zi pe alta". *Discontinuitatea* e pusă în evidență de această scurtă frază și de cea care urmează : „Trist sau vesel, după împrejurări" : vedem cum reapare, însă atribuită dispoziției Nepotului, alternativa cvasi meteorologică apărută încă de la începutul textului, în vremea bună sau rea, în primul gînd *cuminte sau zănatic* care-i trecea prin cap filosofului. Această structură este de acum înainte una dintre caracteristicile Nepotului — iar transferul ei este unul dintre *indiciile de complicitate* pe care se poate sprijini interpretarea textului, pentru a-i atribui lui Diderot o parte de răspundere în ceea ce va spune Nepotul.

Conform unui mijloc pe care arta portretului l-a folosit uneori, descrierea generală a lui Rameau se încheie cu evocarea *programului său din timpul zilei*, de la un moment al zilei la altul (Ronsard, Rousseau s-au zugră-

vit ei înşişi în acest mod). Variabilitatea se exprimă aici prin nesiguranţa locurilor în care Nepotul îşi va găsi hrana, şi prin seria de variante care afectează programul nocturn, — variante care depind toate de slabele resurse băneşti ale personajului. Să fim atenţi la faptul ca Diderot ne face să parcurgem în întregime cadranul, de dimineaţă pînă în dimineaţa zilei următoare :

> Dimineaţa, cînd se trezeşte, prima lui grijă este unde va prînzi ; după prînz, se gîndeşte unde va cina. Şi noaptea îi aduce griji ; fie că ajunge pe jos în podul unde locuieşte, dacă nu cumva gazda, plictisită să tot aştepte plata chiriei, nu i-a încuiat uşa în nas ; fie că se abate în vreo crîşmă pe la marginea oraşului unde aşteaptă zorile între un codru de pîine şi o stacană de bere. Cînd n-are gologani în buzunare, cum i se întîmpla cîteodată, îşi găseşte scăparea fie la vreun birjar care-i e prieten, fie la vizitiul vreunui monsenior, care îi dă voie să se culce pe paie, lîngă cai. Iar dimineaţa, o parte din saltea i se mai găseşte încă prinsă în păr. Dacă e vremea bună, umblă toată noaptea, de colo-colo, prin promenada de la Cours sau prin Champs-Elysées. O dată cu zorile el reapare în oraş, îmbrăcat din ajun pentru a doua zi şi uneori de-a doua zi pentru întreaga săptămînă.

Ziua e în întregime centrată asupra prînzului (valoarea lui centrală e bine marcată de anadiploza : ...„unde va prînzi“ ; „după prînz“...). *Îngrijorarea* provocată de noapte e cea care oferă ocazia variantelor : spuneam, adineaori, că ele erau tributare resurselor pecuniare ale Nepotului. Să adăugăm că ele sînt orînduite cu grijă într-o ordine *descendentă*, începînd cu mijlocul cel mai favorabil (şi totuşi foarte modest) care constă în a ajunge „în pod“ ; dacă, în lipsă de mijloace, el nu mai deţine această locuinţă cocoţată, se duce la crîşmă ; lucrul îl mai costă „şase soli“. Însă i se întîmplă să fie cu totul lipsit de mijloace, ceea

ce dă naștere la două posibilități : fie să recurgă la o birjă, fie să doarmă în grajd, „lîngă cai". Acest mers descendent (cu care vom vedea că Nepotul s-a obișnuit) ajunge la contactul cu *animalele*. Lumea infra-umană, al cărei prag Nepotul îl trece adesea, este locul josniciei, după cum e și cel al poftei, al nevoii, al cruzimii irresponsabile. Cititorul va afla mai tîrziu că Nepotul are grijă de animalele Domnișoarei Hus ; el îl va auzi comparîndu-i cu o „menajerie" pe protejații cuplului Bertin-Hus ; acest cinic vorbește mereu despre cîini etc. Acest aspect al personajului nu e legat, așa cum am fi ispitiți s-o spunem în mod obișnuit, doar de „pitorescul" său. Întrucît se definește el însuși ca un „nebun de curte" de stil nou, și dacă, în spatele figurii bufonului se profilează cea a unui demon cu farmece mai mult sau mai puțin exorcizate, el trebuie desigur să fi moștenit de la acesta din urmă anumite caracteristici : printre acestea, agilitatea, ubicuitatea, vorbirea pe șleau, facultatea de a trece peste limitele care cadastrează societatea, și cele care separă lumea umană de împărăția morților sau de lumea animală ; toate aceste trăsături, toate aceste aptitudini îi aparțin Nepotului, în faptă sau în vorbă. Familiaritatea cu animalele (aici caii) ne este foarte repede dezvăluită, împreună cu darul sau obligația metamorfozei, în vreme ce începe totodată descrierea unei circulații ubicuitare. (Vom afla fără întîrziere că el se strecoară în „casele cinstite", că a prînzit cu un ministru etc. : nu există etaj al societății pe unde acest marginal să nu fi trecut, ca intrus, ca parazit, mijlocitor, preceptor.) Nepotul este necontenit în mișcare, căci nu aparține nici unui loc anume. A fost ispitit (va spune el mult mai tîrziu) să se facă muzician ambulant : în această privință l-ar avea drept prototip pe acel *Vagans*, jongleurul, variante clericale, muzicale, populare ale nebunului de curte... În orice caz, povestirea zilei sale se încheie cu o variantă (în care capriciul vremii își joacă rolul său) care constă în plimbarea, toată noaptea, pe drumurile mărginite de arbori care ocupau în acea epocă periferia Parisului. Această variantă se descompune ea

însăși în două eventualități : Cours la Reine *sau* Champs-Élysées. Eventualitatea somnului a dispărut (ca în excitația maniacă). Tocmai aceasta este exterioritatea triumfătoare : să nu posezi nici un adăpost, să rătăcești *afară*, zi și noapte ; să nu fii, pretutindeni, decît în trecere. Ultima frază a textului citat adineaori dublează, prin anadiploză, cuvîntul *a doua zi (lendemain)*, așa cum cea dintîi dubla mențiunea *prînzului*. O propulsie temporală mînă spre un viitor nesigur — această exterioritate a existenței — un personaj instabil, lăsat în voia unei mișcări perpetue.

Povestitorul, care dispăruse oarecum pentru a ne oferi portretul acestui ciudat personaj, încheie formulînd cu privire la el o judecată explicită. Vedem conjugîndu-se din acel moment cele două exterioități : cea care-l separa de la bun început pe filosof de ceilalți, și cea care face din Nepot un personaj ieșit din comun. Filosoful, prin neparticiparea sa la jocurile pe care se distrează să le privească, era deja el însuși o ființă de excepție. El rămîne astfel în măsura în care lipsa lui de stimă pentru oamenii de teapa Nepotului contrastează cu familiaritatea pe care *alții* i-o arată :

> Asemenea originali, mie nu-mi plac ; alții și-i fac cunoștințe apropiate, ba chiar prieteni.

Dar dacă uneori Diderot consimte să-i asculte, este pentru că purtarea și caracterul unor „asemenea originali" contrastează cu manierele adoptate de *ceilalți* — adică de cei care se supun regulilor sociale convenționale :

> Eu stau de vorbă cu ei la un an o dată, cînd îi întîlnesc, pentru că firea lor se deosebește de a celorlalți oameni și pentru că ei rup monotonia plictisitoare pe care au adus-o educația, convenințele sociale și cerințele noastre de zi cu zi.

„Stau de vorbă cu ei"... Personajul Nepotului a fost momentan pluralizat. El aparține unei categorii, însă aceasta e categoria celor de din afara categoriilor, a celor care taie și rup, care nu joacă jocul, și care aduc în societate elementul de *varietate*, pe care estetica secolului al XVIII-lea l-a cerut întotdeauna în strînsă asociere cu elementul de regularitate și de ordine. Se poate vedea, în această ruptură, un aspect al principiului variabilității : este vorba, de data asta, nu de variația care afectează un individ izolat, în dispozițiile sau comportamentele sale succesive, ci de variația pe care niște indivizi rebeli față de disciplina socială o introduc într-o lume uniformizată : uniformitatea pe care vin s-o rupă se poate într-adevăr defini ca anti-variabilitate. Așa se întîmplă că în ochii filosofului lipsa de unitate din caracterul Nepotului („este un amestec"...), departe de a fi condamnabilă în mod absolut, vine la momentul potrivit să aducă tulburarea într-o societate care păcătuiește prin excesul de unitate. Surplusul de singularitate individuală poate avea, la asemenea „originali", un efect contagios binefăcător, printre niște oameni cărora educația le-a răpit „individualitatea" :

> Dacă vreunul dintre ei se ivește într-un grup, e ca o picătură de drojdie care dospește și redă fiecăruia o părticică din individualitatea sa firească. Îl vezi zgîlțîind, tulburînd, făcîndu-te să aprobi sau să dezaprobi, scoțînd la iveală adevărul, arătîndu-i pe oamenii de treabă, demascînd lichelele ; și abia atunci omul cu judecata sănătoasă ascultă și-și deslușește lumea.

O picătură de drojdie care dospește ! Să reamintim că, pentru Diderot, dospirea este operația fundamentală a naturii. Fermentația este însuși actul puterii active la originea lumii și a ființelor vii. Ar trebui să recitim aici una dintre marile tirade ale lui d'Alembert în visul său : „Dacă atunci cînd Epicur ne încredința că pămîntul conține germenii tuturor lucrurilor și că specia animală este produsul *fermentației*, și-ar fi propus să arate o imagine

în mic a ceea ce se înfăptuise în mare la obîrșia vremurilor [...]. Cine știe dacă dospirea și produsele ei sînt istovite". Tot fermentația și-o imaginează d'Alembert, atunci cînd lărgește la scara universului fenomenele produse de sperma pe care a adunat-o în mînă, pe cînd dormea: „Cîtă asemănare între un mic număr de elemente *puse să dospească* în căușul palmei mele, și acest rezervor de elemente felurite risipite în măruntaiele pămîntului, la suprafața lui, în sînul mărilor, în nelămuritul văzduhului !..." Fermentația este variabilitatea vitalizantă, trecerea productivă de la o stare a materiei la alta. Nu e de mirare atunci că Diderot poate face apel la această noțiune, în registrul metaforic, pentru a exprima întoarcerea la „individualitatea firească" a celor care se lăsaseră imobilizați și înțepeniți de „convenientele sociale". Avem aici, dacă vreți, un aspect suplimentar al animalității Nepotului, — dar în sensul în care animalitatea constituie o parte din adevărul uman, pe care „bunăcuviința" o reprimă.

Însă el introduce mișcarea violentă îndeosebi în ordinea judecății morale. A zgîlțîi, a tulbura, înseamnă a deranja, dar e aici și un gest de chimist. Nimic din ce spune sau face Nepotul nu poate rămîne fără răspuns, și tocmai în acest răspuns se dezvăluie ceilalți. Cititorul trebuie să știe să descifreze o serie de relații cauzale în propozițiile pe care Diderot le juxtapune sub formă de asindete. Comedia se joacă între Nepot și omul cu judecata sănătoasă, prin intermediul discuțiilor pe care Rameau le suscită „într-un grup".

A scoate la iveală adevărul, a face cunoscut, a demasca: este triumful însuși al exteriorizării. Aceasta nu se mai mărginește la însușirile bune sau rele ale Nepotului; o întreagă societate e observată în mod deschis. Nepotul nu este deci numai cel care *se arată* cu nerușinare și inocență; pe deasupra, el este și cel care *arată*. Începînd cu flecăreala lui, exteriorizarea se generalizează, se universalizează. După cum îl blamezi sau îl dezaprobi, te vei fi arătat om de treabă ori lichea, în ochii „omului cu judecata sănătoasă". Dar se vede limpede că „demascarea"

presupune prezența reunită a Nepotului și a Filosofului („omul cu judecata sănătoasă") și, ca să spunem așa, intima lor colaborare. Oricît de indiscret ar fi Nepotul, în privința lui și a celorlalți, exteriorizarea nu e completă decît în momentul în care acest material este oferit ascultării filosofului. *Ivirea* adevărului se efectuează în punctul în care exterioritatea contemplativă a filosofului profită de exterioritatea provocatoare a Nepotului. Trăsăturile ascunse pe care acesta le manifestă sau le incită să se manifeste la ceilalți nu-și iau înfățișarea de *adevăr* decît pentru reflecția filosofică, singura în stare să desluşească ceea ce fără ea ar rămîne „încurcat". Pentru ca adevărul indivizilor să fie demascat, trebuie să se stabilească perechea contradictorie și complementară a nebunului și a „omului cu judecata sănătoasă", simbioza lor dialogică ; „omul cu judecata sănătoasă" îl face să vorbească pe nebunul care, povestindu-i pățaniile sale printre oamenii de lume, oamenii de litere, artiști, se supune și îi supune totodată judecății sale concluzive. Să modernizăm imaginea chimică folosită de Diderot : ca să activeze fermentul nebuniei, trebuie să intervină co-fermentul filosofiei. Revelația completă pune în mișcare trei „actanți" distincți : filosoful, „originalul", și grupul „celorlalți" ; nici unul dintre cei trei nu poate fi închipuit în mod izolat. „Adevărul" este produsul interacțiunii lor. În felul acesta se instalează, după cum vom vedea în mai multe rînduri, unul dintre dispozitivele tradiționale ale satirei : o conștiință lucidă și virtuoasă (eul care satirizează) observă și judecă un personaj ridicol și vicios (personajul satirizat), care-i oferă secretele lumii îndoielnice de care e strîns legat. Rameau va avea de mai multe ori ocazia, în cursul dialogului, de a juca rolul denunțătorului, adică de a dezvălui viciile care se exteriorizaseră deja fără rușine, în particular, sub privirea sa : „Printre ticăloși, unde viciul *se arată* fără mască, înveți să-l cunoști". Rameau vorbește despre ticăloși așa cum filosoful (care se miră ori se preface că se miră) îi vorbește lui Rameau : „Dar de ce îmi *arăți* toată mîrșăvia dumitale ?" La care Rameau replică, în elanul unei exteriorizări care

se vrea totală : „Mai întîi pentru că o cunoști, în bună măsură ; și apoi fiindcă vedeam că am mai mult de cîștigat decît de pierdut dacă *îți mărturisesc restul*". Actele cele mai rușinoase vor fi astfel, prin schimbul de cuvinte, expuse în plină lumină. *A arăta* este unul dintre verbele semnificative puse în serviciul principiului exteriorizării. Rameau, în vorbele, pantomimele, activitățile sale profesionale („a arăta" muzica unor fete de familie bună) este în toate privințele marele *arătător*, marele demonstrator al mecanismelor societății : ca să-și instruiască fiul despre atotputernicia aurului, procedeul său didactic este etalarea aproape rituală : „Scot ludovicul din buzunar, i-l arăt plin de admirație, ridic ochii spre cer, sărut ludovicul în fața lui". — Dar abilitatea scrisului lui Diderot merge pînă la a conferi altora, cu privire la Rameau, o funcție demonstrativă reactivă, care este, oarecum, revanșa și contraponderea denunțării al cărei obiect sînt ei, din partea lui Rameau. Portretul preliminar al lui Rameau nu se încheie decît în momentul în care luăm cunoștință de identitatea lui, care ne-a fost multă vreme ascunsă în spatele calificativelor de „ciudat personaj" sau de „original". Grație unui dublu decalaj, Diderot *amînă* momentul în care va încredința *altora* funcția deictică ce ne va îngădui să știm în sfîrșit despre cine este vorba. — În punctul în care am ajuns, nu știm încă, într-adevăr, cu cine avem de-a face, iar portretul se continuă prin cîteva alerte anecdote înșirate una după alta : ele privesc puterea erotică a lui Rameau (fără să-și ascundă jocul, el pregătește o „fiică unică" pentru a se căsători cu el), datoriile sale față de filosof, și în sfîrșit strania convenție care, „în cîteva case cinstite", îl autoriza să mănînce cu condiția să păstreze tăcerea. Însă Rameau, personaj mixt, hibrid în toate privințele, este și un „ciudat amestec" de lăcomie și de vervă limbută : nu se poate reține să vorbească. El transgresează convenția. Iar numele lui îl aflăm în niște vorbe citate, prin intermediul exclamației mesenilor consternați ; *excesul* de vorbe al lui Rameau

provoacă apostrofa scandalizată care ne face să-l cunoaștem pieziș :

> Dacă îl rodea pofta să calce înțelegerea și dacă deschidea gura, toți cei din jurul lui strigau : „Rameau !“ Atunci ochii îi sticleau de furie și el reîncepea să mănînce cu și mai multă turbare. Erați curioși să știți numele acestuia și vi l-am spus : este nepotul vestitutului muzician...

Pentru cititorul apostrofat de Diderot, nepotul lui Rameau este identificat, așadar, din afară, prin gura celorlalți. Frumoasă utilizare a principiului exteriorității ! Nu va mai rămîne decît ca principiul variabilității să fie deplasat asupra persoanei și reputației „marelui Rameau“ : el l-a înlocuit pe Lulli, însă „va fi îngropat de virtuoșii“ italieni. Unchiul genial, în raport cu care „ciudatul personaj“ își vede identitatea proprie imediat supradeterminată și relativizată de legătura familială piezișă ce face din el un *nepot,* cunoaște în felul său legea lui Vertumnus : gloria lui e încheiată, declinul i-a fost deja adus la cunoștință de către opinia publicului.

Refuzul vorbirii impus Nepotului în „casele cinstite“ contrastează cu audiența interesată, *deschisă*, pe care o găsește acum pe lîngă filosof. Despre ce vor vorbi ei ? Obscuritatea și mizeria nepotului, comparate cu gloria unchiului, fac de neînlăturat problema deosebirii dintre cei care au geniu și cei care sînt lipsiți de el. Discuția, aproape la începutul ei, va ridica această problemă ; argumentația, o dată mai mult, deși în mod paradoxal, va fi guvernată de principiul exteriorității : după spusele filosofului, mediocrii sînt necesari „ca *să se poată ivi* un geniu. El e unul, în mijlocul mulțimii“. Cei în care geniul nu se exteriorizează contribuie, prin contrast, la punerea în evidență a adevăratului geniu. Filosoful este deci, cu orice prilej, la pînda a ceea ce se exteriorizează, sau, în lipsă de altceva mai bun, e dispus să remarce ceea ce, în mod indirect,

servește exteriorizării. *A scoate la iveală. (Faire sortir).* Formula reapare atunci cînd Nepotul, într-una dintre pantomimele sale, laudă maieutica exercitată asupra lui de către filosof : „Acum să ți-o arăt pe cealaltă ; iată ce înseamnă să nimerești un mamoș care știe să pricinuiască, să grăbească durerile, și *să scoată (faire sortir)* pruncul.." Rameau îi atribuie interlocutorului său un rol socratic. Numai că n-a fost vorba decît de simulacrul unei nașteri. Rameau n-a produs nimic, și el cunoaște mai bine decît mamoșul motivele acestei sterilități. Raporturile pe care Platon le stabilea în *Menon* — unde filosoful „scotea la iveală" *(faisait sortir),* în sclav, o cunoaștere uitată — sînt aici inversate !

STENDHAL PSEUDONIM

Cînd un om se maschează ori se acoperă cu un pseudonim, ne simțim sfidați. Omul acesta ni se refuză. Drept revanșă, vrem să *știm,* încercăm să-l demascăm. În fața cui încearcă el să se prefacă ? În fața cărei Puteri îi e teamă ? Ce privire îl face să se rușineze ? Întrebăm din nou : cum arăta chipul lui, ca să fi fost nevoit să se ascundă ? Și o nouă întrebare se adaugă celor dinainte : ce vrea să spună acest chip nou cu care se înzorzonează, ce semnificație dă el conduitelor sale mascate, ce personaj vine să simuleze el acum, după ce a ascuns ceea ce voia să dispară ?

Fără îndoială, precauțiile politice au avut un anumit rol în pseudonimia lui Stendhal. Pe de o parte, Fouché sau Teroarea albă îl explică și îl justifică pe César Bombet. Vameșii, portarii (și soții geloși) ar avea motive serioase să deschidă scrisorile ori să descifreze scrisul tăinuit al jurnalului. Există destule pricini pentru a fi neliniștit. Pentru acest libertar cam prea limbut, primejdia este perfect reală : registrele poliției austriece sau ale cancelariei pontificale ne oferă dovada. Însă pericolul nu e decît un pretext, aproape o scuză. Stendhal îi acordă o atenție disproporționată față de amenințarea reală. Departe de orice amenințare, Stendhal se amuză încă să poarte măști. Și nu numai măști care te ajută să dispari și care favorizează incognito-ul. Pseudonimia lui Stendhal nu este o fugă în anonimat. Este o artă de a părea, o alterare voluntară a relațiilor umane. Căci Stendhal nu urmărește să se sustragă sistemului de valori nominale decît pentru a și le subordona mai bine și a dispune mai deplin de ele.

Distingem aici un act de protest. A lua un pseudonim înseamnă, întîi de toate, a repudia, de rușine sau din resentiment, numele transmis de către tată. Numele, la fel cu figurina căreia i se străpunge inima (sau „locul inimii"), conține în substanța lui viața pe care vrei s-o nimicești. Dacă numele e cu adevărat o identitate, dacă esența unei forțe umane poate fi atinsă și violentată în el, refuzul patronimului ține locul unui paricid. Aceasta este forma cea mai puțin crudă a uciderii în efigie. Umilit de tatăl său, Stendhal s-a răzbunat denumindu-l : bastardul (mai ales în scrisorile către sora sa, Pauline). Insulta vizează însăși legitimitatea numelui. În ura lui filială, Stendhal imaginează cele mai ciudate ipoteze pentru a respinge orice apartenență la familia Beyle. Și îl vedem schițîndu-și un adevărat sistem de interpretare filială : el se simte prea deosebit de Chérubin Beyle pentru a fi fiul său legitim, el este probabil moștenitorul tainic al unui neam mai strălucit. „Mitul nașterii" (care își va juca rolul în *Mănăstirea)* este o reverie profundă a tînărului Henri Beyle. Stendhal însuși s-ar vrea bastard, însă acuzația infamantă este proiectată împotriva tatălui.

Numele nostru ne așteaptă dinainte. El era aici, înainte de a ni-l cunoaște, la fel ca și trupul nostru. Iluzia obișnuită constă în a crede că destinul și adevărul nostru sînt înscrise în el. În felul acesta i se conferă numelui demnitatea unei esențe. Iar Stendhal se face oarecum complicele acestei iluzii. Dacă refuză patronimul Beyle, o face pentru că descoperă în el o predestinare căreia înțelege să i se sustragă. Ea îl ține legat de Franța, de Grenoble, de clasa burgheză, de universul patern al economiei și calculului sordid. Și tocmai întrucît crede că riscă să fie constrîns de numele său, va încerca să-și ofere șanse mai bune, dîndu-și un nume nou. Pseudonimia nu i-ar fi fost necesară dacă s-ar fi simțit liber în ciuda numelui său, dacă ar fi știut să-și accepte identitatea burgheză și grenobleză ca pe o pură convenție de stare civilă care nu-l împiedica să încerce toate destinele posibile.

Atribuindu-şi un nou nume, el îşi va da nu numai un chip nou, ci şi un nou destin, un nou rang social, patrii noi. (El este ultimul dintre cosmopoliţii secolului al XVIII-lea, dar şi cel dintîi dintre „bunii europeni" din veacul al XIX-lea). Anumite pseudonime sînt germane : Stendhal, de exemplu, este numele unui oraş prusac. Pe de altă parte, fericirea nu se poate împlini decît în Italia, şi imaginaţia tînărului Henri Beyle va construi o întreagă genealogie italiană dinspre partea familiei sale materne. Această mamă, de care fusese îndrăgostit, nu poate aparţine Grenoble-ului : amintirea ei primeşte drept patrie voluptuosul şi caldul peisaj lombard. Astfel, cu ocazia fiecărei călătorii în afara Franţei, Stendhal va avea sentimentul că întîlneşte adevărata sa lume, şi îi va plăcea să trăiască în afara ţării sale, aşa cum îi place să trăiască în afara numelui său. Mania de a călători, plăcerile evaziunilor se suprapun perfect la el pseudonimiei.

E inutil să facem numărătoarea pseudonimelor lui Stendhal, care depăşesc suta. Alături de această listă, se poate alcătui o alta, cea a pseudonimelor pe care Stendhal le acordă prietenilor săi, şi pe care uneori, prinşi de joc, aceştia le adoptă, folosindu-se de ele. Este semnul tangibil al înţelegerii care îi desparte de lume ; ei ştiu de acum înainte că formează o ceată aparte. *Happy few* sînt o mică societate care cultivă cunoaşterea raţională a inimii omeneşti. Însă acestor raţionalişti le va plăcea să se înconjoare cu prestigiul tainei, pînă la a-şi da, jucîndu-se, aere de ezoterism. Taina sau simulacrul tainei va face parte din sistemul lor, iar complicitatea le va fi pecetluită de pseudonimie. În orice societate clandestină, adepţii primesc un nume nou, şi puţin a lipsit ca Stendhal şi prietenii săi să nu adopte o limbă iniţiatică.

Pseudonimele lui Stendhal uimesc prin diversitate. Unele sînt episodice şi dispar îndată ce au fost folosite. Altele persistă de-a lungul întregii vieţi a lui Stendhal : există la el o pseudonimie stabilă, alături de o pseudonimie instabilă. Vom vedea apărînd pseudonime alese ca să placă : Dominique, Salviati sînt nume de îndrăgostit,

care alcătuiesc o natură mai elegantă și mai drăgăstoasă. Tot efectul acestor identități menite să seducă constă în tandrețea prenumelui care creează în mod magic intimitatea încrezătoare. Alteori, pentru mai multă strălucire, se alege un mare nume princiar... Există însă și pseudonime alese ca să provoace rîsul ; nume care par mai burgheze decît sînt în realitate și care ridiculizează : Cotonnet, Bombet, Chamier, Baron de Cutendre, William Crocodile. Unele dintre aceste pseudonime sînt de paradă, comică, vanitoasă ori tandră. Iar altele sînt pseudonime de evadare, folosite pentru a se face nevăzut și a se sustrage celor inoportuni.

O asemenea risipă de pseudonime ne obligă să ne întrebăm ce este un nume. Constrîngîndu-ne să punem această întrebare, egotistul mascat repurtează deja o primă victorie : el ne manipulează și ne lasă în nesiguranță. Descoperim într-adevăr că un om nu se află niciodată în întregime în numele său și nici pe de-a-ntregul dincolo de el, după cum nu se află în întregime în chipul său, nici dincolo de chipul său. Nu putem persevera multă vreme nici în iluzia realistă, nici în iluzia nominalistă. Numele ne apare alternativ ca un plin și ca un gol, cînd încărcat de o foarte ridicată densitate de existență, cînd redus la o superficială și vană convenție verbală. O întreagă viață se concentrează în el, reducîndu-se la un semn, dar acest semn nu este decît un semn ; el nu ne poate învăța nimic. Și nu mai știm înaintea cui ne aflăm. Este ceea ce aștepta egotistul. „Nu sînt acolo unde credeți că mă găsiți".

Pseudonimia nu este deci numai o ruptură de originile familiale și sociale : este o ruptură de ceilalți. Identitatea, care ne leagă de numele nostru, ne predă în același timp ca ostatici conștiințelor străine ; ea ne oferă lipsiți de apărare judecății publicului. Egotistul pretinde, în schimb, să i se refuze. El își va distruge numele, care îl obligă să se simtă vulnerabil în partea din sine care răsfrînge privirea martorului. Rupînd legăturile care-l lăsau pradă celorlalți, el speră să scape de orice rănire a orgoliului.

Dacă e adevărat că numele nostru conține singularitatea vieții noastre, transmițîndu-și totodată semnalmentul simbolic către alte conștiințe, strădania egotistului va consta în a păstra pe de o parte această singularitate, ruinînd însă ori falsificînd, pe de altă parte, reciprocitatea conștiințelor. El nu poate, desigur, să împiedice pe toată lumea să se servească de numele lui, dar poate face în așa fel încît numele să nu-l mai desemneze. Într-un mod destul de ingenuu, el visează să se pună în situația celui care vede fără a fi văzut (dorință pe care o vom găsi exprimată foarte limpede în anumite pagini din scrierile italiene ale lui Stendhal).

Simbolic, numele este situat la confluența dintre existența „pentru sine" și existența „pentru celălalt" : el este adevăr intim și fapt public. Acceptîndu-mi numele, accept să existe un numitor comun între ființa mea profundă și ființa mea socială. Însă tocmai la acest nivel pseudonimul înțelege să opereze o disjuncție radicală. El urmează să separe două lumi exact în punctul în care, prin intermediul limbajului, unirea lor devenise posibilă. Prin acest gest, egotistul se revoltă împotriva apartenenței sale la societate. El refuză să fie dat pe mîna celorlalți în același timp cînd își este dat sieși. Pentru el, libertatea de a acționa nu poate fi concepută decît ca nesupunere : tocmai de aceea recurge la pseudonimul care-i lasă mîinile libere. Cea dintîi exigență a individualismului egotist este de a separa existența personală de cauțiunea pe care noi o dăm pentru ea lumii. *Noli me tangere* ar putea fi deviza sa. Dar el își arată aici întreaga slăbiciune. De cine se teme ? Lăsînd să apară o identitate prea clară, el se teme să nu fie complet ghicit, să nu fie scos la lumina zilei, ceea ce pentru el vrea să spună aproape : a fi anulat, a înceta să însemne ceva în ochii celorlalți. Dacă ar avea destulă încredere în sine, el n-ar căuta în felul acesta să-și întemeieze valoarea pe misterul înfățișărilor sale. Egotistul, care suferă adesea pentru că e rău înțeles, suferă și mai mult pentru că e prea înțeles... Din teama de a nu fi atins de ceilalți în persoana sa, el își va da silința

în mod sistematic să separe în el persoana de personaj.

În ecuația *eu=eu*, numele intervine, în ochii celorlalți, în locul semnului de egalitate. Încredințată numelui nostru, identitatea ne este înstrăinată în el : ea ne vine de la celălalt și prin celălalt. Însă egotistul se revoltă împotriva unei identități impuse din afară. De ce n-ar deveni el singurul stăpîn al acestei egalități care-l va face identic cu sine ? Dîndu-și un pseudonim, el își revendică radicala autonomie. Dar progresează el oare cu adevărat în sensul unei posesiuni de sine ? El își oferă o identitate verbală la fel de exterioară și la fel de contingentă cu cea care îi era atribuită de ceilalți : atîta doar că și-o oferă în locul celorlalți. Pseudonimul exclude sperjurul și permite invocarea pluralității „eurilor" ca pe un alibi admirabil.

Noblețea obligă, se spune. Iar ceea ce obligă este numele, este titlul. Egotistul însă este iritat mai ales pentru că simte că, constituind o obligație față de sine, numele stabilește o relație necesară cu celălalt. Nu este răspunzător decît cel chemat pe numele său și somat să răspundă: Dar, dacă numele meu nu mă mai desemnează, nu mai trebuie să răspund decît înaintea celui care posedă încă dreptul și puterea de a mă numi : „Înaintea mea singur", spune individul revoltat. Nimic nu-l împiedică să împingă jocul mai departe, renunțînd să se mai considere răspunzător față de sine. De atunci încolo, el nu-și mai poartă numele, ci e purtat departe de un nume imaginar. El se poate astfel lăsa în voia unui sentiment de vertiginoasă propulsare, în care energia mișcării pare că provine în întregime din mască, și nu din ființa „reală" ce se ascunde în spatele măștii. Masca și pseudonimul favorizează o perfectă dinamică a iresponsabilității.

Pseudonimia lui Stendhal are această valoare de mișcare și vizează, între alte scopuri, să opereze o deplasare pe scara socială. De la Henri Beyle la Baronul Frédéric de Stendhal ascensiunea devine evidentă. Dar esențialul plăcerii nu constă pentru Stendhal în falsa noblețe pe care și-o oferă, ci în mișcarea însăși. Căci mișcarea este

legea existenței pseudonime, ea este condiția *sine qua non* a reușitei sale. Într-adevăr, Stendhal își oferă cu tot atîta plăcere pseudonime ridicole, care nu-l avantajează deloc. Important este să nu întîrzie niciodată în invenție, să reînnoiască mereu surpriza care îi va deconcerta pe ceilalți. Masca va trebui să fie o defilare de măști, pseudonimia va trebui să devină o „polinimie" sistematică. Dacă nu, egotistul este recuperat de ceilalți ; neînțelegerea de care voia să scape nu va fi făcut decît să se agraveze în detrimentul său. El trebuie să fie mereu în avans cu cîteva lungimi față de ceilalți. Și va trebui, pe deasupra, să disimuleze ceea ce va fi sistematic în conduitele sale secrete. Căci a lăsa să se întrevadă un sistem înseamnă a deveni deplin explicabil, înseamnă a pierde întreg beneficiul tainei. Hazlie aventură, dacă ar lăsa să se vadă prea limpede faptul că se supune unui sistem de fugă ! Cel care caută cu prea multă ostentație misterul riscă să-și rateze toate efectele și să nu devină niciodată o enigmă pentru spectatorii săi : impostura sa îl definește o dată pentru totdeauna. Un anumit mod de a trăi cu inima deschisă, confesîndu-se și mărturisindu-se la nesfîrșit, are uneori mai multă eficacitate decît folosirea măștii. Stendhal știe foarte bine acest lucru. Confidențele sale, cu aproximările și contradicțiile lor infinite, ni-l fac mai misterios decît precauțiile sale de iluzionist.

Pseudonimia neobosită și fugară a lui Stendhal se opune categoric pseudonimiei mai simple a celor care își dau, pentru a nu și-l mai schimba niciodată, un nume avantajos, care va atrage mai ușor consacrarea gloriei. Cea mai mare parte dintre scriitorii și artiștii care își iau un pseudonim invariabil și definitiv nu caută să dejoace conștiința publicului, ci dimpotrivă, să trăiască în ea cu și mai mult prestigiu. Numele pe care și-l aleg, și care le conferă o viață, un caracter, un destin mai frapant, nu urmărește decît să atragă celebritatea. Este vorba doar de a atrage de partea ta toate șansele fonetice care par indispensabile pentru reușită. Această ispită există la Stendhal, însă ea contează prea puțin. El este desigur un

iubitor de glorie, vrea să-şi facă un nume, dar vrea şi ca acest nume să-i rămînă exterior şi să-l lase liber să locuiască într-o mie de alte nume.

Trebuie subliniată, la Stendhal, tema claustrării. Un nume, un corp, o condiţie socială sînt nişte închisori. Dar porţile lor nu sînt atît de zăvorite încît să nu te poţi gîndi să evadezi. Desigur, îţi părăseşti mai uşor numele decît trupul, iar pseudonimia va ţine locul metamorfozei visate. (Nerăbdarea de a avea de suportat un trup se regăseşte aproape la toţi scriitorii care au recurs la pseudonime. Oricît de diferiţi ar fi, Voltaire şi Kierkegaard au în comun o anumită atenţie neliniştită faţă de trupul şi de bolile lor. În acest sens, pseudonimia reprezintă o manifestare de ipohondrie).

Ca să exprime recluziunea, metafora carcerei se iveşte în mod cu totul firesc. Vom vedea lanţuri, ziduri groase, înalte turnuri bine păzite. Aceste imagini se impun cu încăpăţînare în opera lui Stendhal. Eroii întemniţaţi şi care evadează — Julien la seminar, Fabrice în turnul Farnese, Hélène Campireale la mănăstire, Lamiel la familia Hautemare — par a reproduce de fiecare dată o situaţie-arhetip. Tema iubirii-pasiune vine să i se insereze în mod straniu : recluziunea corespunde naşterii celei mai mari iubiri, care nu-şi trage forţa decît din imposibilitatea ei. Dorinţa implică atunci o distanţă şi o separaţie de netrecut. Octave, închis în fatalitatea neputinţei sale, o iubeşte pe Armance cu atît mai multă ardoare, cu cît nu poate să înlăture interdicţia care-l desparte de ea. Însă Octave este, în schimb, iubit. Şi toţi eroii întemniţaţi vor fi iubiţi, drept răsplată, în ciuda zăvoarelor, ori poate datorită acestora. Extrema nefericire se apropie astfel de fericirea extremă. Tocmai aici apare foarte limpede puterea de compensaţie ce însufleţeşte ficţiunea stendhaliană. Dacă societatea se răzbună pe fiinţa de excepţie întemniţînd-o, aceasta, în foarte înaltu-i turn, se poate răzbuna pe societate făcînd din singurătatea sa o fericire dispreţuitoare şi fără speranţă. Motivul locurilor înalte, subliniat de

Proust ca temă fundamentală a lui Stendhal, vine să se contopească cu tema recluziunii. Acestor prizonieri glorioşi le e suficientă o lungă privire ca să domine lumea... Or, în aceşti eroi pe care dragostea îi vizitează în închisoare trebuie să vedem (între altele) transpunerea figurată a tainicei dorinţe a lui Stendhal: de a fi iubit în ciuda urîţeniei sale, în ciuda acestor închisori care sînt pentru el trupul şi vîrsta sa; de a iubi şi de a fi iubit de la distanţă, prin forţa privirii. Distrugerea nu va ameninţa o asemenea dragoste, fie pentru că, neputîndu-se niciodată realiza în posesiune şi căsătorie, ea nu se expune distrugerii, fie pentru că, în însăşi realizarea sa, ea rămîne mereu furişă şi clandestină, uşurînd în mod admirabil contribuţia pe care o aduce aici prezenţa corpului.

Avem, aşadar, de-a face cu un om nefericit fiindcă este ceea ce este, dezamăgit de trupul său („De ce sînt eu ?") şi care se află prins între două ispite contrare: aceea de a se afirma pe sine printr-o manifestare de forţă, prin care îşi va impune celorlalţi singularitatea absolută — ori de a se metamorfoza necontenit, de a se preface în altceva decît sine, de a se diviza pentru a deveni în acelaşi timp un actor perfect şi un spectator invizibil, graţie vreunei travestiri eficace. Aceste două tendinţe, pe care comportamentul lui Stendhal reuşeşte să nu le facă întrutotul contradictorii, se exprimă în două afirmaţii ce trebuie juxtapuse fără nici un menajament: „Tot ceea ce merită osteneala în lumea asta *este sinele*". În timp ce, în *Amintirile egotismului,* găsim următoarele: „Voi fi oare crezut ? Aş purta cu plăcere o mască, mi-aş schimba numele cu cea mai mare plăcere. Cele o mie şi una de nopţi pe care le ador ocupă mai mult de un sfert din capul meu. Adesea, mă gîndesc la inelul Angelicăi, suverana mea plăcere ar fi să mă preschimb într-un lungan neamţ blond şi să mă plimb prin Paris" [1]. Dorinţă de a fi tu însuţi, plăcere de a combina imposibile vrăji pentru a

[1] *Souvenirs d'égotisme,* în *Oeuvres intimes,* ed. Pléiade, Paris, Gallimard, 1955, pp. 1440-1450.

înceta să fii tu însuți : acesta este datul de care trebuie să încercăm a ne apropia.

Există în *Jurnal* și în scrierile autobiografice ale lui Stendhal o mie de indicații răzlețe despre folosirea măștii și despre plăcerea de „a te simți trăind în mai multe exemplare". *Să privești viața ca pe un bal mascat*[1] este un sfat pe care Stendhal și-l dă în jurnalul din 1814. Esențialul, în această profesiune de credință, nu e acuzația pe care o îndreaptă împotriva comediei sociale, nici scuza pe care ea o aduce oricărei deghizări : trebuie să vedem în ea mai ales o mărturie a strînsei complicități dintre plăcere și viața mascată. Ceea ce contează în ipocrizia lui Stendhal mai mult decît succesul practic al manevrei este eleganța mijloacelor, reușita estetică a faptului de a „juca bine". În balul mascat, ipocrizia devine regulă a jocului. Lupta pentru putere sau pentru bani se află atunci transpusă în planul sărbătorii ; și, printr-o ultimă întoarcere la gratuitate, ipocritul nu mai are altă ambiție decît perfecțiunea propriului său joc. Nu-i mai rămîne decît să se bucure în sinea lui pentru că este într-un mod atît de perfect în afara sa.

Vom găsi, aproape în stare pură, mărturisirea profundei conexiuni dintre „principiul plăcerii" și dorința de metamorfoză, într-un text curios pe care Stendhal l-a scris la sfîrșitul vieții sale : *Les privilèges du 10 avril 1840 (Privilegiile din 10 aprilie 1840).* Stendhal își formulează aici reveriile permanente — la vîrsta la care alții se preocupă mai mult de testamentul lor — sub forma unui contract încheiat cu Dumnezeu. Textul începe cu expresia : „*God* îmi dă brevetul următor" ; să recitim *articolul 3 :*

> *Articolul 3* — Mentula, precum degetul arătător în ce privește duritatea și mișcarea, aceasta după voie. Forma, cu două degete mai mult decît articolul, aceeași grosime. Însă plăcerea cu ajutorul mentulei, numai de două ori pe săptămînă. De douăzeci de ori pe an, privi-

[1] *Journal*, în *Oeuvres intimes*, ed. cit., p. 1041.

> legiatul se va putea preschimba în ce ființă va vrea, cu condiția ca această ființă să existe. De o sută de ori pe an el va ști vreme de douăzeci și patru de ore limba pe care o va dori. [1]

Dorința de putere erotică, dorința de metamorfoză și dorința de a dispune de un nou limbaj se juxtapun în mod straniu. După logica firească, niște năzuințe atît de diferite n-ar fi trebuit să figureze una lîngă alta. Dar logica firească se înșeală aici, și cea care are dreptate este imaginația. Ea improvizează liber și traduce, sub aspecte diverse, o inspirație afectivă unică. Dorința de forță erotică și reveria metamorfozei, care apar simultan, exprimă dublul aspect al unei singure și aceleiași voințe de putere. E vorba de fiecare dată de a lăsa la discreția voinței conștiente viața sexuală, datul corporal. Acest trup ce trebuie suportat ca un dat contigent, Stendhal visează să-l ia înapoi contingenței și să și-l ofere în mod liber, după capriciul unui act în întregime voluntar. Cît despre mecanismul sexual, atît de profund supus vieții vegetative, atît de independent față de motricitatea conștientă, el va putea de asemenea răspunde la o comandă deliberată. După cum se vede, acest imperialism al voinței își ia aici ca obiect nu natura exterioară sau cosmosul, ci trupul însuși, care va deveni o unealtă supusă. În texul pe care l-am citat, se pot discerne două accepțiuni ale dorinței de a dispune de propriul trup, pentru a poseda un *alt* trup. Căci posesiunea erotică și metamorfoza sînt, dacă ne gîndim bine, două moduri „de a intra în trupul altcuiva". Dorința își oferă aici alegerea între două tipuri de realizare. Ea imaginează rînd pe rînd triumful infailibil al unei sexualități extravertite și cel al satisfacției narcisiste de a locui un corp care va rămîne al tău, devenind în același timp un alt corp.

În acest refuz al corpului ca dat și ca limită, nu este nimic care să semene cu descărnarea. Stendhal exaltă existența corporală, închipuindu-și-o eliberată de orice ser-

[1] *Privilèges*, ed. cit., pp. 1559 și urm.

vitute. Faptul de a avea un trup devine frumos de îndată ce-l primești de la tine însuți... Această himeră e foarte apropiată de reveria mitică a băuturii dătătoare de nemurire. Trăind într-un corp opac ai cărui stăpîni nu sîntem, noi trăim într-un fel de coabitare suspectă cu moartea. Căci tocmai moartea ne atinge prin ceea ce, în trupul nostru, se sustrage voinței noastre. Și ar însemna să scăpăm de amenințare dacă devenim stăpîni și domni ai trupului nostru. De îndată, toate servituțile condiției umane dispar : trecem în rîdul zeilor.

Privilegiile sînt un text din vremea bătrîneții lui Stendhal și manifestă dorința „faustică" de întinerire, într-o perspectivă cu totul păgînă, a unor noi începuturi care să sfideze moartea. Metamorfoza este pentru Stendhal o deschidere de viitor ; este o accelerare a existenței, dar care întoarce spatele morții. (Să notăm că metamorfoza se află, după Kafka, exact la polul opus : este o agravare a condiției corporale, o încetinire a existenței ; energia înțepenește și se paralizează, viitorul se închide, se îngustează concentric, pînă la a se resorbi în unica evidență a distrugerii).

Găsim în mitul antic două tipuri opuse de metamorfoze : cea a lui Zeus, pentru care ea e un instrument de agresiune și cucerire amoroasă, și cea a lui Proteu, căruia îi dă posibilitatea de a fugi și de a deveni insesizabil. La Stendhal, cucerirea și fuga se întîlnesc și se înfățișează ca atitudini complementare. Dorința de a părea și dorința de a dispărea fac parte la el din același „complex". Avem aici două moduri de a dobîndi valoare în ochii celorlalți și de a nu fi nimicit de privirea pe care ei o aruncă asupra sa. Rușinat de urîțenia lui, Stendhal știe că nu poate fi iubit și dorit așa cum e ; el dorește ca interlocutorul să-l caute altundeva decît în imaginea sa reală. Drapîndu-se în mister, evitînd să se lase descifrat, el inventează în întregime un dincolo de aparențe, în care privirea celorlalți se va rătăci de acum înainte. Va fi căutat dincolo de trupul său, într-o amăgitoare profunzime. În perfecțiunea ei, masca invită la imaginarea unei lumi din spatele măștii, care e

o pură nălucire, dar către care victima se avîntă pentru a se oferi seducătorului.

Stendhal cunoaște și alte mijloace pentru a evita să atragă atenția asupra urîțeniei sale. De exemplu, acela de a-i obliga pe ceilalți să se privească pe ei înșiși. Adoptînd, în societate, atitudinea de „cunoscător al inimii omenești", el va avea șansa de a-i tulbura pe interlocutorii săi, care nu vor suporta cu inima ușoară acuitatea unei priviri care-i scrutează și îi întreabă. Printr-o răsturnare care-i constrînge pe ceilalți să se simtă priviți, el va înceta să mai fie personajul privit. Și se așteaptă să-i fascineze cu mai multă ușurință pe cei pe care îi va fi făcut mai înainte să fie neliniștiți de propriul lor mister. El îi va tulbura în narcisismul lor.

După mărturia contemporanilor săi, Stendhal a fost considerat un maestru al grimaselor. Să ne reamintim intrarea în salonul Ancelot a domnului César Bombet, negustor de bonete de bumbac. Și ceasurile pe care le petrece în fața oglinzii sale — ajustîndu-și toaleta ori „motul de împrumut", vopsindu-și părul, îngrijindu-și mîinile — sînt adevărate ședințe de grimaj, în care vedem cum un om se pregătește să înfrunte lumea, așa cum un actor și-ar înfrunta publicul. Dacă Stendhal se arată foarte preocupat de eleganța sa, este pentru că ghicește că urîțenia lui nu poate fi anulată decît printr-un artificiu de comportament, grație căruia trupul încetează să mai fie un obiect și devine un semn. Iar atunci cînd, în loc să caute eleganța, se abandonează vreunei deriziuni bufone, e tot pentru a face să i se uite urîțenia, cu ajutorul comicului și al șarjei grotești. Cel ce provoacă rîsul este deja agreat. Nu se mai uită nimeni la nasul lui urît, ci este atent la hazul sugerat de acest nas. Jucîndu-se astfel cu *fizionomia* sa (cum îl sfătuia unchiul Gagnon), el va atrage privirile asupra lui, dar nu va fi privit totuși în urîțenia sa ; aceasta va deveni, în spatele mobilității grimaselor, aproape ireală și va lăsa cîmp liber plăcerii de a plăcea.

Să continuăm lectura uimitoarelor *Privilegii din 10 aprilie 1840*. Vom găsi aici cîteva exemple din metamorfozele imaginate de Stendhal și vom avea surpriza de a vedea că, după ce și-a dorit cea mai perfectă eleganță mondenă, el manifestă dorința de a se transforma într-un animal, care urmează să-i ofere plăcerea vitalității elementare.

Articolul 5. — Păr frumos, piele frumoasă, superbe degete nicicînd jupuite, miros suav și ușor. La întîi februarie și la întîi iunie ale fiecărui an, hainele celui privilegiat devin așa cum erau cînd le-a purtat a treia oară.

Articolul 6. — Minuni în ochii tuturor celor ce nu-l cunosc: privilegiatul va avea chipul generalului Debelle, mort la Santo-Domingo, dar nici un cusur. Va juca perfect wist, écarté, biliard, șah, însă nu va putea cîștiga niciodată mai mult de o sută de franci. Va trage cu pistolul, va urca pe cal, va mînui armele la perfecție.

Articolul 7. — De patru ori pe an, el va putea să se preschimbe în orice animal va dori; iar apoi, să se schimbe iarăși în om. De patru ori pe an, va putea să se preschimbe în orice om va dori; mai mult, va putea să-și concentreze viața în cea a unui animal, care, în cazul în care omul nr. 1 în care s-a preschimbat ar muri sau ar suferi vreun impediment, va putea să-l readucă la forma naturală a ființei privilegiate. În felul acesta, privilegiatul va putea, de patru ori pe an, și pentru un timp nelimitat de fiecare dată, să ocupe două trupuri în același timp.

Această dublă transformare, spre perfecțiune și spre animal, corespunde deștul de bine tendințelor vieții amoroase a lui Stendhal. El n-a iubit, într-adevăr, niciodată decît cu foarte mult peste ori cu foarte mult sub

condiția sa. Burghezele nu pot fi întîlnite aproape deloc printre iubitele lui : acestea sînt fie ducese, fie țațe. Pasiunea nu-l atrage decît dacă se simte îndemnat să se transforme. Primele sale iubiri sînt pentru actrițe, de care se îndrăgostește recitînd scene din Molière și din Racine. El le iubește pentru că îl atrag în universul metamorfozei și pentru că, mai mult decît altele, îi oferă plăcerea pe care o aștepta și care nu se poate realiza decît într-o lumină de teatru. El presupune că, după ce le va fi cucerit, le va iubi mai mult și mai durabil decît le-ar iubi pe alte femei. Căci se așteaptă să poată continua la nesfîrșit cu ele exercițiul metamorfozei, pînă la cele mai neînsemnate amănunte cotidiene. O viață atît de inventivă este singura neamenințată de plictis : aceasta se ivește de îndată ce puterea de metamorfoză secătuiește. Într-adevăr, Stendhal se plictisește imediat în prezența femeilor burgheze, pentru că nu trebuie să se transforme ca să le cucerească. Cît privește femeia din lumea bună, cît privește creatura idealizată „à la Corregio", e important ca ea să rămînă mereu inaccesibilă. A reuși în preajma ei înseamnă a nu mai avea nevoie, de atunci înainte, să se depășească ; metamorfoza devenind inutilă, dragostea e în același timp paralizată, prinsă în ghețurile plictisului. Distanța și obstacolul sînt deci necesare amanților stendhalieni, nu numai pentru a da preț cuceririi, ci mai ales pentru a face necesară o transformare de sine care, prin ea însăși, constituie deja o intensă plăcere. Dragostea pentru o femeie cucerită nu poate dura decît devenind clandestină ori ilicită și obligîndu-i pe Fabrice și Julien să repete mereu o aventură mascată.

Textul pe care l-am citat adineaori cere și o altă remarcă. Stendhal visează să ocupe mai multe trupuri în același timp : metamorfoza pe care o dorește nu este o depersonalizare, ci o multiplicare a eului, o veritabilă „suprapersonalizare". El nu numai că vrea să devină un altul, ci vrea să devină mai mulți.

Stendhal adoptă existența pseudonimă în același timp ca pe un scop și ca pe un mijloc ; el o iubește în sine, dar îi place și din cauza efectului produs și al beneficiului de orgoliu pe care îl obține prin ea. Aceasta vrea să spună că, de-a lungul tuturor metamorfozelor, pentru Stendhal este important să-și păstreze o conștiință vigilentă, care va culege în taină prada comportărilor mascate. Cu toate că își schimbă forma, el se va strădui să conserve o clarviziune permanentă ; va supraveghea necontenit, de la înălțimea unei poziții de stat-major, toate peripețiile bătăliei, în care n-a angajat decît simulacrul gîndurilor sale. E nevoie de o atenție inflexibilă pentru a descoperi efectul produs. Se construiește astfel o interioritate care are imediat certitudinea că este invulnerabilă, de vreme ce e pură privire asupra sa și a celorlalți și fiindcă nu poate fi atinsă, în schimb, de privirea martorilor. Întrucît a făcut din trupul și din chipul său un instrument de care dispune în mod liber, el nu mai este captiv în ele, nu le mai suportă ca pe o fatalitate. Masca (și pseudonimul) apar atunci ca un cîștig de libertate. Voința liberă se servește de un corp de care s-a degajat în sfîrșit și pe care îl poate conduce după pofta inimii. Este aici un veritabil mecanism de ușurare, de care va ști să profite omul acesta căruia i-a fost întotdeauna rușine de trupul său greoi. E suficient să ne gîndim la folosirea măștii ca accesoriu al dansului, în sărbătoarea primitivă sau în balul contemporan, pentru a ne da seama că acest efect de ușurare este o constantă a vieții mascate. Ironia atît de scumpă lui Stendhal aduce aceeași ruptură și aceeași stare de levitație. Iar ironia nu este nimic altceva decît chintesența spirituală a măștii.

În spatele jocului care amestecă aparențele, Stendhal înțelege să păstreze o luciditate intactă, în care se refugiază adevărata sa permanență și identitatea sa inalterabilă ; el conservă funcțiile care-i sînt necesare pentru a se vedea și a se simți acționînd. E nevoie ca un eu foarte treaz să fie prezent pentru a gusta această senzație de activitate reușită, care este o formă a plăcerii. Căci gus-

tul metamorfozei se leagă la Stendhal în mod direct de gustul acțiunii și al energiei. Fără îndoială, există mai întîi (cum vom vedea) un eșec al acțiunii spontane ; fără îndoială, recursul la metamorfoză traduce necesitatea de a urma căi ocolite pentru a se întîlni cu lumea. Nu e mai puțin adevărat că la Stendhal metamorfoza este esențialmente voluntară și dinamică, așa cum o arată atît de bine textul *Privilegiilor*. Stendhal nu va putea fi deci așezat printre amatorii de metamorfoze îndurate ; mă îndoiesc că ar fi gustat drogurile care transformă în mod fabulos existența cu prețul unei acceptări a pasivității. Voga hașișului și a opiului va corespunde, către mijlocul secolului al XIX-lea, unui tip de sensibilitate foarte diferit de voluntarismul stendhalian. Metamorfoza poate fi trăită în mod activ sau pasiv : a fi metamorfozat sau a se metamorfoza. Stendhal a optat pentru metamorfoza activă. El are o atît de mare nevoie de ceilalți, încît nu se poate lăsa în voia unei reverii în care n-ar mai trebui să-i înfrunte pe rivalii și adversarii săi.

Ambițiile mondene ale lui Stendhal au fost, cum se știe, destul de sărac răsplătite. Căderea Imperiului marchează sfîrșitul reușitei lui sociale : nu va mai exista pentru el nici o posibilitate de avansare în lumea reacționară a Restaurației. În ciuda tacticilor celor mai subtile, Stendhal se izbește de limite și de obstacole de netrecut. Poți oare să-ți părăsești cu adevărat trupul ? Mefistofel nu se arată în toate zilele pentru a încheia tîrgul. Visul e liber, atunci, să-și ofere toate triumfurile, dacă realitatea rezistă cu prea multă tărie. Dar aceasta ar însemna să părăsești partida, să renunți definitiv să te impui în saloane. Stendhal nu acceptă acest lucru : îi rămîne un mijloc de a cuceri lumea, visînd în același timp la metamorfozele sale. Literatura, cale ocolită, este cea pe care Stendhal înțelege s-o folosească în primul rînd în vederea succesului. Trebuie observat că Stendhal a mizat pe societate, înainte de a miza pe literatură ; în chiar momentul în care începe să scrie, el are drept scop mai ales dobîndirea de prestigiu și nu producerea unei

opere. Căutînd celebritatea literară, el se străduiește să reușească (indirect) în înalta societate. Veleitățile teatrale ale tînărului Stendhal vizau în mod deosebit această formă de succes parizian care lansează un om în societate. Plagiatele răspund unui calcul bănesc, oferind în același timp agrementul unei metamorfoze ieftine. După ce a sustras cartea altcuiva, Stendhal este *ipso facto* obligat să se ascundă, să-și nege furtul: excelentă ocazie de a se disimula. Această situație, pe care o provoacă în mod deliberat, îi permite să-și satisfacă gustul pentru mască: travestirea devine atunci o conduită indispensabilă. Dar nu se reușește cu atît de puțină osteneală. În lipsa altor mijloace, Stendhal se hotărăște în sfîrșit să ofere publicului substanța visului său personal; este ultimul dintre atuurile sale, și îi repugnă să-l joace prea repede. Cu ceva mai multă abilitate, mai înzestrat cu o anume iscusință, Stendhal n-ar fi rezistat ispitei de a deveni un autor de succes, un fabricant în același timp disprețuitor și lingușitor față de publicul său. Din stîngăcie, adică din pricina unei ciudate neputințe de a se rupe realmente de sine — de unde nehotărîrea care-l paralizează în prezența celorlalți și sortește eșecului ambițiile sale politice — Stendhal rămîne atașat față de reveria fericirii, față de dorințele lui îndrăznețe, de preferințele sale intime. Șansa lui Stendhal-scriitorul este că n-a reușit să se părăsească pe sine. În reveria în care se metamorfozează în Julien, în Fabrice, în Lucien, în Lamiel — el își schimbă chipul, își schimbă trupul, își schimbă condiția socială, chiar și sexul, dar aceasta se întîmplă întotdeauna pentru a-și povesti sieși viața, introducînd în ea șanse mai bune ori mai frumoase nesanse. El nu urmărește, ca Balzac, taina vieții altora; își reîncepe viața cu un alt trup, așa cum reîncepi o partidă de cărți cu o nouă donă. Metamorfoza lui Stendhal nu caută să realizeze alienarea radicală ce se exprimă în acel „Eu este altcineva" al lui Rimbaud; ea nu urmărește o schimbare de existență, ci numai o schimbare de contingență. Și tocmai prin aceasta el poate să rămînă el însuși, ofe-

rindu-şi destinul lui Fabrice sau al lui Julien, care-l vor despăgubi de eşecurile sale. În felul acesta, se va consola pentru că n-a fost numit prefect; plictisul existenţei sub „cel mai pungaş dintre *Kings*" îşi va găsi compensaţia.

Pentru Stendhal, compensaţia constă nu doar în a-şi imagina personajele fericite în dragoste, ci deja în faptul de a le imagina vii. Ele trăiesc sub ochii lui; ele sînt ceilalţi şi sînt el; ele trăiesc pentru el prin procură, însă fără a-l compromite. El se ţine la distanţă faţă de aceşti fraţi inventaţi, îi călăuzeşte de departe. Şi îi va vedea în curînd emancipîndu-se, luînd hotărîri surprinzătoare, aproape fără ştirea propriei sale voinţe de creator. Ei sînt deci cu adevărat vii, deoarece acţionează liber; şi totuşi, nu încetează să acţioneze în beneficiul lui Stendhal. El dobîndeşte în felul acesta plăcerea pe care o dorea; se simte trăind în afara sa, ocupă realmente „două trupuri în acelaşi timp", întrucît figurile imaginare au un corp agil şi un destin autonom. Pe deasupra, se va constata că înseşi aceste personaje nu uită să se travestească la rîndul lor. Dorinţa de metamorfoză care le-a suscitat se perpetuează în ele. S-ar putea face numărătoarea costumelor succesive ale lui Fabrice del Dongo: negustor de barometre, husar, ţăran, muncitor, preot, englez original, valet... Atunci, eliberat de trupul şi de plictisul său, Stendhal aparţine de aici încolo personajelor sale, care îl duc unde vor ele; devenirea lui lăuntrică s-a extravazat în devenirea imprevizibilă a „celorlalţi", care sînt totuşi el însuşi. El îşi oferă astfel iluzia că-şi trăieşte destinul în afara sa, văzînd totul fără a fi văzut, ca de la înălţimea unei loje întunecoase sub care se desfăşoară spectacolul în sfîrşit realizat al fericirii şi al puterii.

Stendhal a fost prezentat în prea mare grabă ca un actor sau un mistificator extra-lucid, stăpîn pe toate mişcările sale, iscusit în tot soiul de prefăcătorii, şi ca un om

perfect calculat. Această completă dominare, această folosire chibzuită a resurselor originare ale eului, această capacitate de simulare — toate, calități pe care Valéry i le atribuie cu o oarecare generozitate lui Stendhal — sînt mai degrabă rîvnite decît posedate, dorite decît realizate. Cea dintîi experiență este, la tînărul Beyle, o experiență a stîngăciei și a rușinii. În societate, el se simte de prisos, neîndemînatic, încurcat, incapabil de a găsi un cuvînt amuzant și, în consecință, inapt de a seduce. Alții, mai înzestrați, obțin succese sub ochii lui. Cum să-și ia revanșa, în glorie ori în dragoste? Zadarnic simte Stendhal că această lume nu e făcută pentru el, ea este cîmpul de luptă pe care îl alege. Neadaptarea lui socială se traduce imediat în nevoia de cucerire sau în proiecte de apărare. Problema centrală va fi aceasta: cum să acționeze asupra sa însuși pentru a acționa fără greș asupra celorlalți? Tocmai aici apare necesitatea unei cunoașteri de sine și de alții: cunoaștere cu totul „interesată" și întotdeauna în serviciul unei activități de prestigiu: „Trebuie să fii stăpîn pe tine ca să vorbești bine" [1]. Cunoașterea de sine nu e căutată pentru ea însăși, ci pentru tehnica de acțiune pe care o procură. Faptul de a te cunoaște îți îngăduie să fii stăpîn pe tine și, prin aceasta, să strălucești înaintea celorlalți, să-i uimești. Căci, cel ce nu știe să strălucească nu obține nimic. Ca toți timizii, Stendhal își închipuie că femeile nu se predau decît în fața unei desfășurări de calități neobișnuite; dragostea îi pare că trebuie să fie meritată printr-o luptă îndîrjită.

S-ar putea găsi în primul jurnal al lui Maine de Biran aceeași stare de indispoziție în societate, aceeași nemulțumire de sine, la originea unei aceleiași voințe de cunoaștere psihologică. Biran vorbește și el despre faptul de „a te stăpîni", dar, la urma urmelor, demersul de cunoaștere va fi pentru el un pretext pentru „a fugi de lume" — „deoarece, va spune el, eu nu-i pot aduce nimic din ceea ce ar putea să mă facă să valorez ceva, și pentru că, în mijlocul ei, alterez faptul care mă face să va-

[1] *Journal*, ed. cit., p. 611.

lorez ceva în ochii mei" [1]. Maine de Biran preferă să se retragă și renunțe să-și impună valoarea, pe care va prefera s-o protejeze prin singurătatea sa. Dimpotrivă, Stendhal înțelege să rămînă în interiorul societății cu care se simte în contradicție. El are nevoie de antagonismul ei, vrea, în cele din urmă, să fie recunoscut de ea. „A avea caracter înseamnă a fi simțit efectul celorlalți asupra ta însuți, așadar e nevoie de ceilalți" [2]. Stendhal îi cere deci lui Helvetius, senzualiștilor, ideologilor, fiziologiștilor, niște arme care îi vor permite să înfrunte lumea. Acestui politehnician ratat îi trebuie o filosofie clar mecanicistă : omul devine o claviatură pe care trebuie să înveți să cînți. El se va lăuda că obține de la mașina nervoasă anumite răspunsuri mereu identice, cu ajutorul anumitor declanșări bine determinate. E destul să știi pe ce clapă să apeși, și din acel moment hazardul lăuntric e abolit. O voință suverană, hegemonică, imperială, va comanda facultățile docile. (Tocmai acesta este momentul în care se construiește, în jurul persoanei lui Bonaparte victoriosul, mitul unei complete comenzi de sine prin sine, și al unei depline aserviri a corpului față de voință). În felul acesta, Stendhal visează să poată acționa asupra sa și să se folosească pe sine însuși așa cum ai folosi un instrument, urmînd calea ocolită a unei științe psihologice transpuse în teoreme sau în tabele ușor de aplicat : să știi să observi, să știi să deduci, să știi folosi cum trebuie logica... Dacă la început există la Stendhal un sentiment de inferioritate față de ceilalți, acest sentiment se preschimbă într-o voință de agresiune. Stendhal își raționalizează de îndată agresivitatea și caută să-și ajusteze matematic mijloacele contraofensivei.

El se pierde însă în încercarea sa ; este constrîns să recunoască faptul că nu poți redeveni stăpîn pe tine pornind de la senzația primitivă, nici să faci *tabula rasa* în tine însuți pentru a te construi prin asociații logice, nici

[1] Maine de Biran, *Premier journal*, ed. P. Tisserand, Paris, Alcan, 1920, p. 52.

[2] *De l'amour*, ed. Divan, in 8°, Paris, 1957, p. 240.

să stabilești între tine și tine un raport transparent de utilizare și de prevedere, analog celui care îl leagă pe om de lucruri. În fața fiecărei împrejurări dificile, la fiecare asalt pe care vrea să-l încerce, Stendhal nu reușește nici să păstreze ordinea de bătaie pe care și-a prescris-o, nici să urmeze drumurile strategice pe care le-a trasat dinainte, căci această ordine prea mecanică și aceste drumuri prea rectilinii pierd dintr-o dată, în chiar momentul în care el se străduia să le urmeze, verosimilitatea pe care le-o dădea premeditarea. Viața nu intră într-o formă construită dinainte ; dacă ar fi să dăm crezare experienței trăite, libertatea se surprinde perpetuu pe sine însăși și nu-și prevede niciodată propria decizie. Stendhal este înclinat, mai mult decît oricare altul, să suporte neprevăzutul, cu duritatea unei mutații afective care răstoarnă dintr-o singură lovitură toate perspectivele precedente. Toate calculele și pregătirile lui Stendhal caută să stabilească cu forța continuitatea unui comportament eficace, cu scopul de a reprima această vie discontinuitate a sentimentului care transformă în derută bătăliile întreprinse cu cea mai mare grijă. Aceeași discontinuitate provoacă, este adevărat, „stările de sensibilitate răsturnată" în care Stendhal își află cele mai rafinate bucurii. Dacă ține la acțiunea eficace, el ține și la fericirea care se dezvăluie brusc în clipă și în neprevăzut. Dar în „sistemul" său, el subordonează fericirea acțiunii: va încerca deci, împotriva lui însuși, să nu asculte decît de raționea calculatoare și să facă să prevaleze un stil de viață fără ruptură. Numai că vigilența indispensabilă reușitei unui asemenea sistem este ea însăși la discreția unor rupturi instantanee și întîmplătoare. Și totul trebuie luat de la capăt. Acesta este ritmul real la care Stendhal trebuie să se acomodeze pentru a suferi ori a se bucura din cauza lui. Că a început prin a voi să suprime ori să depășească discontinuitatea irațională, nimic nu e mai sigur : raționalismul lui Stendhal este înainte de toate sistemul unui om care încearcă să se desfacă de un foarte puternic „irațional" interior. Dar Stendhal n-a reu-

şit să se mlădieze după sistemul său : a făcut din el o mască.

La urma urmelor, unitatea, coerenţa, docilitatea, stăpînirea de sine — toate calităţile, întreaga eficacitate la care visează un adolescent avid de cea mai vastă acţiune asupra lumii — se vor regăsi în personajele ficţiunii stendhaliene ; numai că ele nu vor reuşi acest lucru de la prima încercare. Stendhal este, în ce-l priveşte, sortit instabilităţii, stîngăciei, gesturilor nedorite, însă el nu se acceptă în instabilitatea sa şi caută să se despăgubească de ea prin toate mijloacele. I se va întîmpla mai tîrziu să mărturisească : „Te cunoşti şi nu te schimbi ; dar trebuie să te cunoşti". Este mărturisirea unei înfrîngeri, din partea unui om al cărui întreg demers de cunoaştere avea ca mobil iniţial transformarea de sine. Îmbătrînind, Stendhal va începe să iubească cunoaşterea pentru ea însăşi, fără speranţa de a face din ea un instrument util pentru vreun alt scop. Această tîrzie căutare de sine nu mai este menită să-i pregătească viitorul (aşa cum făceau *Jurnalele intime* de la 1806 la 1818), ci să-i restituie trecutul. Ea nu-i va mai servi la ajustarea măştilor, ci la regăsirea chipului său. Stendhal scrie atunci *Viaţa lui Henry Brulard*.

Ce vrea să spună, în acest context stendhalian, *a te cunoaşte ?* Este vorba oare de a te găsi, de a regăsi în tine o „adevărată natură" permanentă, sau e vorba doar de a inventaria un anumit număr de mecanisme psihologice elementare (impersonale şi comune tuturor oamenilor), ca punct de plecare pentru a-ţi putea alcătui în mod liber un caracter ? La această întrebare Stendhal nu s-a sinchisit să dea un răspuns definitiv şi fără întoarcere. Fiecare dintre cele două demersuri este indicat ca posibil în opera lui Stendhal. Stabilirea unui echilibru între ele este tocmai ceea ce Stendhal nu încearcă să realizeze. Viaţa şi geniul său au nevoie de această nesiguranţă şi de acest dezechilibru. Uneori, el încearcă să-şi descopere adevărul imuabil, alteori se simte în stare să se construiască după propria-i fantezie. O dată, a te cu-

noaşte va vrea să însemne a accepta şi a constata ceea ce eşti, iar altădată, a te construi pe tine însuţi. În primul caz, va trebui să continue o investigaţie sau o „cercetare" care va tinde să scoată la iveală, de sub aluviunile şi deformările străine, un eu prim, o natură originară, un dat constitutiv ; numai atunci noţiunile de sinceritate şi de firesc îşi vor găsi deplina utilizare. În al doilea caz, cunoaşterea de sine nu-i dezvăluie omului taina a ceea ce este el, ci materialele brute de care se va servi pentru a se construi aşa cum doreşte. O organizare lucidă şi voluntară, o alegere şi un control precis al mijloacelor îi vor permite să se „definească" şi să se „cucerească", acţionînd. Unde se va situa, în acest caz, demarcaţia dintre ipocrizie şi sinceritate ? Dacă ipocrizia devine un mijloc de acţiune, şi mai cu seamă dacă sporeşte puterea acţiunii, ea nu atrage după sine o trădare faţă de sine, deoarece nu există adevăr prestabilit. Mai mult decît atît, în măsura în care îngăduie unui om să desfăşoare o forţă superioară, ea îi îngăduie să ştie în sfîrşit ce poate, şi deci să ştie ce este. Căci, în această perspectivă, a fi şi a valora devin sinonime. Ipocrizia, dacă conduce spre putere, devine, în mod curios, un mijloc de a accede la sine, un mijloc de a deveni tu însuţi. În romanele lui Stendhal — şi îndeosebi în *Lucien Leuwen* — apare foarte evident faptul că eroul, atîta timp cît nu are încă istorie, nu are încredere în sine şi nu ştie cum să se judece : în propriii săi ochi el nu e nimic, nu are formă, nu posedă caracter. Doar înfruntînd lumea, punîndu-se în situaţia de a experimenta în contact cu ceilalţi, devine el însuşi. El nu se cunoaşte decît din momentul în care a dovedit cît valorează (iar valoarea nu se măsoară în termeni de morală, ci în termeni de acţiune eficace şi de energie).

Se vede în mod admirabil, în jurnalul din 1804 şi 1805, cum se încrucişează exigenţa unui firesc perfect cu calculele tactice. Pentru Stendhal, această contradicţie nu constituie un conflict. Se poate observa chiar o inversare a termenilor în cutare împrejurare, firescul e utilizat

pentru valoarea sa tactică ; pentru a seduce mai bine, Stendhal își croiește un firesc pe măsură și își ajustează spontaneitatea. Și se întîmplă, dimpotrivă, că anumite șiretlicuri premeditate își oferă drept scop și scuză obținerea unor „frumoase momente de firesc". Dar, în punctul de plecare, Stendhal se află întotdeauna la distanță față de sine : el nu-și este stăpîn, trebuie să facă un efort ca să ajungă la natura sa ori ca să aleagă politica adecvată. El trebuie mai înainte să se regăsească ori să se construiască. Întrucît tonul just nu-i este dat din primul moment, el nu găsește dintr-o dată nici sinceritatea, nici strălucirea seducătoare. Simte deci că sună fals și caută să opereze o transpunere prealabilă într-un „eu natural". Diferite manevre secrete vor fi necesare pentru a dobîndi firescul, ce va trebui degajat și pus în lumină ca un minereu învăluit în gangă. (Rousseau a contribuit fără îndoială la această idee a unei prime naturi îngropate, pe care obiceiurile artificiale o acoperă fără s-o distrugă și pe care o putem exhuma în noi, pentru a o întîmpina cu căldură). În stîngăcia lui de adolescent, Stendhal are sentimentul că elanurile sale nu sînt niciodată adevăratele sale mișcări dintîi ; un întreg strat de viață învățată îl desparte de ele. Trebuie atunci să se hotărască să distrugă viața învățată — afară de cazul cînd, dimpotrivă, o împinge la un asemenea nivel de perfecțiune, încît ea reușește să reconstituie în întregime o natură de gradul al doilea. Toate insistențele lui Stendhal pe lîngă Mélanie sînt marcate de alternanța celor două tendințe : refuzul oricărei convenții, perfecțiunea manierelor convenționale.

Există însă momente în care viața jucată și viața spontană par a se întîlni și contopi ; sînt clipe cînd antinomia dintre artificial și autentic pare a se rezolva. Vine o zi binecuvîntată în care abandonarea totală în voia inspirației de moment e dublată de stăpînirea de sine și de luciditate, în care posesiunea de sine coincide cu impulsul spontan. Viața se aseamănă atunci cu un fel de *commedia dell'arte,* în care rolul e improvizat pe măsură ce e jucat, fiecare replică ivindu-se, în perfecțiunea

ei de nedepășit, din adevărul unui viitor imprevizibil. Ficțiunea e trăită ca adevăr, adevărul se desfășoară în ficțiune. Energiile sentimentului se eliberează de toate ezitările ce le frînau. Dezinvoltura însoțește invenția : se pare că te descoperi pe măsură ce te inventezi. Existența pare că s-a transpus pe un plan le eficacitate, de rapiditate și de intensitate superioare. Raportului firesc de inerență față de sine i se substituie un raport mai subtil, mai liber și mai puțin material, de complicitate cu sine. Îți domini viața în loc să fii prins în capcana ei, ești în sfîrșit sigur de tine, fiind în același timp eliberat de tine însuți și găsești, fascinîndu-i pe ceilalți, motive de a fi, la rîndul tău, fascinat. În felul acesta devii tu însuți, nu perseverînd în tine, ci prin modul inimitabil prin care nu încetezi să te rupi de tine, dînd în același timp reprezentația propriei tale vieți. Să fii văzut, dar să fii văzut în perfecțiunea ta și, pe calea ocolită a privirii celorlalți, să-ți placi ție însuți : astfel se construiește, precum o operă de artă, o personalitate și o coerență de gradul al doilea, pe ruinele unei prime personalități nesatisfăcătoare ; un eu agil și pătrunzător se ivește din distrugerea unei existențe greoaie. Nu există contradicție pentru el în faptul de a se expune și de a se masca în același timp. Expunerea mascată reprezintă o stare de putere superioară : a acționa asupra spectatorului, a seduce auditoriul, însă fără a fi atins de privirea publicului.

Stendhal realizează atunci răscumpărarea urîțeniei sale. Viața care se inventează, din neprevăzut în neprevăzut, construiește o perfecțiune analoagă cu cea a operei elaborate sau plănuite dinainte. Pe măsură ce se realizează, neprevăzutul se solidifică în prevăzut. S-a improvizat oarecum la întîmplare, iar improvizația se întîmplă a fi construit un text în care nu mai e de făcut nici o ștersătură. Libertatea cea mai nesăbuită și mai aventuroasă, întorcîndu-se pe urmele sale, descoperă că nici unul dintre gesturile, nici una dintre replicile ei n-a greșit față de exigențele esteticii. (Dandysmul, fără să favorizeze atît de mult neprevăzutul, nu va avea alte reguli :

a face din viață o operă de artă). Văzînd că dispare orice separație între artificial și natural, între spontaneitatea improvizației și calculul capodoperei, ești cuprins de o veselă beție.

În aceste momente privilegiate, fiecare gest și fiecare cuvînt conțin în același timp ingenuitatea firescului absolut și magia perfecțiunii dobîndite : „Iată, fără îndoială, cea mai frumoasă zi din viața mea. Pot avea succese mai mari, însă niciodată nu voi desfășura mai multe talente. Percepția nu era decît exact ceea ce trebuia pentru a călăuzi senzația ; puțin ar fi lipsit ca să mă las tîrît de cea din urmă. Percepția îmi oferea destulă luciditate pentru a simți dacă trebuie să spun un *cuplet* și, după ce dădusem drumul primului cuvînt, simțeam ceea ce spuneam ; pasiunea nu putea fi mai bine jucată, căci o simțeam într-adevăr... Ca să exprim perfecțiunea genului în care am excelat, aș putea spune că am jucat, ca Molé, un rol așa cum ar fi putut să-l scrie Molière, fiind în același timp autor și actor“ [1]. Cînd Stendhal scrie : „Pasiunea nu putea fi mai bine jucată, căci o simțeam într-adevăr“, el indică unul dintre momentele fulgurante în care firescul și prefăcătoria se reîmpacă ; atunci, în opoziție cu ceea ce pretinde Diderot în *Paradoxul despre actor*, jocul devine cu atît mai perfect cu cît exprimă un sentiment trăit și, în mod reciproc, sentimentul este cu atît mai deplin trăit cu cît e mai bine jucat. Stendhal simte că aderă la jocul său. Bucuria lui este, în fond, aceea de a fi depășit sciziunea dintre viața lăuntrică și comportamentul „extern“ din care a făcut un sistem bine organizat. La capătul tuturor manevrelor ce se bazează pe diviziunea dintre a fi și a părea, Stendhal nu se simte triumfînd decît dacă poate vedea că dispare dedublarea pe care și-o impusese. Ajuns în culmea stăpînirii de sine, el consimte să se recunoască în imaginea arbitrară pe care a îmbrăcat-o pentru plăcerea jocului. El este, în sfîrșit, ceea ce a vrut să fie ; felul său de a înlătura minciuna nu este acela de a reveni la adevărul

[1] *Journal*, in *Oeuvres intimes*, ed. cit., pp. 655-656.

lăuntric (care nu există), ci de a se scufunda în ficțiune pentru a se contopi cu ea. Mișcarea prin care Stendhal se simte devenind el însuși este o mișcare centrifugă. În loc să-și pună de acord gesturile cu pasiunea, în loc să încerce să exprime cu fidelitate ceea ce exista în el dinainte, el devine ceea ce a jucat mai întîi ; pasiunea îi este dată de gesturile sale. Și jocul este cel care, accelerîndu-se, dă naștere autenticității. În acest moment, Stendhal nu mai poate rezista amețelii și fascinației în care a vrut la început să-i atragă pe ceilalți. Jocul în care se lasă prins creează pe de-a-ntregul un „firesc" neașteptat ; el se găsește în sfîrșit pe sine, grație plăcerii care-l poartă dincolo de toate succesele sale prevăzute. Există la Stendhal o alianță la fel de strînsă între plăcere și sentimentul eului, ca între plăcere și metamorfoză. Iar dacă părăsirea în voia mișcării firești este întotdeauna însoțită de fericire, se întîmplă uneori că euforia gratuită, obținută prin purul artificiu al jocului, precede și provoacă în mod magic intrarea în scenă a firescului, pe care nu mai sperai că-l vei vedea ivindu-se.

Ce înseamnă, în pasajul pe care tocmai l-am citat, distincția dintre senzație și percepție ? Acești termeni de psihologie, în ciuda a ceea ce au ei tehnic și impersonal, traduc aici un aspect foarte aparte al comportamentului stendhalian. Ei servesc la definirea unei diviziuni între diferitele nivele de conștiință, diviziune pe care Stendhal a resimțit-o profund. Cînd senzația și percepția ajung să-și găsească justul echilibru, Stendhal cunoaște o stare de plăcere excepțională. Dar aceste momente sînt scurte, și Stendhal este obișnuit mai degrabă să simtă dezacordul care separă în el senzația de percepție. Senzația, care aparține vieții corporale, sau care nu depășește, cel puțin, un anume cîmp de conștiință obscură, este dată în imediat. Percepția, dimpotrivă, organizează senzația într-o conștiință limpede, îi conferă demnitatea fenomenului reflexiv. Regăsim aici o temă favorită a filosofiei empiriste, ce se străduiește să delimiteze ceea ce aparține judecății de ceea ce ține de corp ; însă Stendhal nu e preocupat de reîntoarcerea la metafizică. La el, conflictul opune

viața imediată (senzația) și conștiința reflexivă (percepția). Iar *Jurnalul intim* ni-l arată pe Stendhal acuzîndu-le alternativ și pe una și pe cealaltă, atunci cînd caută să-și explice decepțiile, eșecurile, timiditatea. Adeseori, senzația îl surprinde dintr-o dată și îl descumpănește ; afluxul de date senzitive întunecă brusc o situație pentru care totul era limpede pregătit și premeditat. Cu cît s-a asigurat mai mult, cu atît Stendhal va cădea mai ușor victimă acestor întoarceri ofensive ale senzației : „Cu privire la lucrurile în care sînt slab, n-am luat niciodată destule hotărîri anticipate. De pildă, atunci cînd urmează să fac o vizită unei femei pe care o iubesc. Rezultatul acestei stări de lucruri este că, atunci cînd sînt împreună cu ea, în primul sfert de oră nu fac decît mișcări convulsive, ori simt o slăbiciune subită și generală o *lichefiere* a corpurilor solide..." [1]. Iar cînd excesul nu vine din partea senzației, el vine dinspre percepție. (Căci există întotdeauna un anumit exces contrariant, care vine să strice plăcerea lui Stendhal). Atunci percepția îi fură senzația, se interpune între lume și el, îl împiedică să fie prezent. A cunoaște ceea ce simți înseamnă deja a nu mai fi în întregime în senzație, a te smulge din ea. Contrar senzației, care este pură participare, pură aderiune față de lume, percepția este o ruptură ; mai mult decît atît, ea ajunge să pietrifice senzația, care moare înainte chiar de a se manifesta. Cînd Stendhal se află în stare perceptivă, el vede că senzația secătuiește. Privirea aruncată asupra lui însuși îl împiedică să continue a trăi spontan situația în care s-a angajat. Atunci, simte că-i fuge pămîntul de sub picioare, nu mai știe ce să răspundă și, în ciuda perfectei sale lucidități, începe să vorbească fals, știind foarte bine că tulburarea îi va spori pe măsura eforturilor pe care le va face ca să-și disimuleze stîngăciile. În schimb, în buletinul victoriei, pe care l-am împrumutat mai sus din jurnalul din 1801, Stendhal se felicită că a redus percepția la minimum ; el n-a mai păstrat din ea decît ceea ce trebuie pentru a-și gusta plă-

[1] *Journal*, ed. cit., p. 678.

cerea. Debarasat de tot surplusul de conștiință ce risca să înăbușe invenția spontană a sentimentului, el aparține în sfîrșit pe de-a-ntregul acțiunii sale, reușește : își recapătă puterile.

În momentele extreme ale fericirii perfecte, percepția va fi dispărut în întregime. Fericirea, așa cum o descrie Stendhal, implică o intensă incertitudine a conștiinței reflexive, o veritabilă pierdere de sine. Dacă rarul echilibru dintre senzație și percepție e însoțit de plăcere, fericirea este în schimb o stare ce aparține senzației pure. În măsura în care totul se subordonează căutării „fericirii perfecte", trebuie să admitem că toate manevrele hiperconștiente, toate dedublările ipocrite tind, în mod paradoxal, să dea naștere unor momente în care conștiința dispare într-un alb incandescent. Ascultînd clopotele bisericuței ce domină Rolle-ul, Stendhal trăiește „fericirea perfectă" [1] — perfectă întrucît încîntarea care-l cuprinde nu poate primi nici un nume și nu lasă în memorie decît un gol orbitor. Ca să-ți aduci aminte, trebuie să percepi, iar atunci cînd conștiința dispare, nu mai poate exista memorie. „Clipele de fericire aruncă sufletul atît de mult afară din sine, încît ele îi scapă" [2]. În această fericire care, pentru a exista, nu trebuie să fie posedată, există desigur un mod destul de romantic de a o încheia cu „pentru sinele". Senzația pură, dacă este destul de intensă și dacă nu e tulburată, pare atunci a se scufunda cu delicii în *în sine*. Dar nu avem de-a face aici cu un extaz mistic ori panteist. Nu există o Mare Ființă sau o Natură indispensabilă pentru această fericire. Spectacolul lacului Léman și muzica clopotelor sînt fără îndoială necesare, însă alte spectacole, sub candelabrul teatrului și acompaniate de alte muzici, vor putea provoca aceeași evadare perfectă. Am greși, așadar, dacă am vedea în această fericire o comuniune în sfîrșit reușită : în realitate nu există aici nici o comuniune, nici o „fuziune" cu natura contemplată. În încîntarea care

[1] *Vie de Henry Brulard*, in *Oeuvres intimes*, ed. cit., p. 407.
[2] *Correspondance*, ed. Divan, t. V, p. 241.

atrage după sine conștiința într-o deplină absență, nu mai rămîne decît un corp în care fulgeră o electricitate supratensionată. Și dacă la început senzația era o prezență imediată față de lume, momentul fericirii este o totală dezinserție din lume, conștiința fiind abolită, iar corpul în întregime zguduit de cataclismul ce nu mai lasă loc pentru o „atenție față de plăcere".

În momentul fericirii, privirea îndreptată spre sine trebuie să moară ; dacă nu, ea nu este o adevărată fericire. După ce a relatat în jurnalul său din 1805 o intensă plăcere „care (îl) scoate exact afară din (sine)". Stendhal notează, pentru a stabili deosebirea : „Plăcerea de la Operă, cu Martial, era cu un grad mai puțin puternică, nu-mi ieșeam din fire, îmi vedeam fericirea și aveam destulă putere pentru a o analiza" [1]. Ceea ce este adevărat pentru fericire este adevărat și pentru firesc, a cărui perfecțiune presupune suprimarea oricărei dedublări lăuntrice.

Stendhal a observat că conștiința introduce pretutindeni duplicitatea și jocul. Un pasaj din *Jurnal* exprimă limpede acest lucru : „E foarte greu să zugrăvești ceea ce a fost *firesc* în tine, din memorie. Zugrăvești mai ușor *artificialul*, ceea ce e *jucat*, pentru că efortul pe care a trebuit să-l faci ca să *joci* l-a gravat în memorie. Să fac exerciții pentru a-mi reaminti sentimentele firești, iată studiul care îmi poate da talentul lui Shakespeare. Te vezi cum mergi *jucîndu-te*, ai *percepția*. Această senzație e ușor reprodusă de organul *memoriei* ; dar, pentru a-ți reaminti *sentimentele firești*, trebuie să începi prin a realiza *percepția*" [2]. Adversarul firescului nu este deci ipocrizia, nici jocul : este percepția, care știe să se facă necesară. Nu te eliberezi de ea decît pe furiș. Aceasta vrea să spună că ești condamnat la joc și că nici o candoare nu mai este vreodată posibilă. Ipocrizia deliberată nu va fi, la urma urmelor, decît dezvoltarea accentuată a ceea ce conține în mod implicit conștiința de sine. Gă-

[1] *Journal*, ed. cit., p. 549.
[2] *Journal*, ed. cit., p. 677.

sim în *Despre dragoste* această neobișnuită declarație: un om sensibil „simte greutatea imensă ce se leagă de fiecare cuvînt pe care-l spune ființei iubite, i se pare că un cuvînt îi va hotărî soarta. Cum va putea el oare să nu încerce să se exprime cum se cuvine? Sau, cel puțin, cum nu va avea sentimentul că se exprimă cum trebuie? Din acel moment, nu mai există candoare. Nu trebuie deci să rîvnești candoarea, această calitate a unui suflet care nu se întoarce niciodată spre sine. Ești ceea ce poți, dar simți ce ești“ [1].

Gustul lui Stendhal pentru spectacole primește aici semnificația sa cea mai precisă. În obscuritatea unei săli de teatru, nici o privire nu se mai oprește asupra lui. Nu mai trebuie deci să se supravegheze, nu mai are nevoie să se gîndească la imaginea pe care ceilalți o reține despre el. El aparține în întregime scenei care îl fascinează. Plăcerea perfectă se poate manifesta; conștiința de sine s-a redus la o conștiință a spectacolului. Situat în fața unei reprezentații strălucitoare, el nu mai este nevoit să se „reprezinte“ pe sine. El nu părăsește totuși universul social; sărbătoarea spectacolului este un eveniment colectiv, iar singurătatea spectatorului este în mod curios favorizată de prezența complice a unei mulțimi subjugate de aceeași ceremonie. Cel puțin poți vedea atunci fără să fii văzut, și mai ales fără să fii constrîns să te vezi [2].

Există la Stendhal o latură de *voyeur*: îi place uneori să se uite prin gaura cheii. Scena îl absoarbe atunci în suficientă măsură pentru a deveni „în întregime privire“, eliberat de necesitatea de a se observa pe sine. În această pură curiozitate senzuală, el simte că devine mai firesc, deoarece nu mai trebuie să facă față privirii ce-

[1] *De l'amour*, ed. cit., p. 92.

[2] Bineînțeles, numai o bună *opera buffa*, superior jucată, va exercita acest efect exaltant. În fața unui spectacol mediocru, Stendhal observă cu prisosință defectele lucrării și ale actorilor: senzația pură nu reușește să se realizeze.

lorlalți, nici supravegherii propriei sale conștiințe. Despre acest aspect, un pasaj din *Jurnal* spune multe :

> „Am pîndit îndelung, înainte de culcare, camera unei femei în fața căreia am cinat și care părea ușor de posedat. Ușa ei era întredeschisă și eu nutream o oarecare nădejde să surprind o coapsă ori un sîn".
>
> „Cutare femeie, care, fiind toată în patul meu, nu mi-ar produce nici o impresie, îmi dă senzații fermecătoare dacă o văd prin surprindere ; ea e naturală, *eu nu sînt ocupat cu rolul meu* și mă las cu totul pradă senzației".
>
> „Iubirile mele au fost întotdeauna oarecum tulburate de grija de a mă face iubit. Sau, în alți termeni, ocupat cu un rol. Sînt împrejurări în care nu poți purta un firesc pur" [1].

Iată deci, acum, un mod de a se disimula pentru a se uita mai deplin pe sine și în același timp de a „simți" mai deplin. Căutînd să fugă de ipocrizia „grijii de a se face iubit", Stendhal mărește și mai mult spațiul care-l desparte de prada jinduită ; distanțele stabilite de politețea galantă nu-i mai sînt de ajuns : preferă să dispară cu totul. E eliberat în felul acesta de necesitatea de a se masca. Dar atunci, în spatele ușii întredeschise, n-a pierdut el oare orice posibilitate de a întîlni făptura a cărei viață a devenit pentru el un pur spectacol ? Și, cu toate că s-a debarasat de conștiința de sine, n-a pierdut oare, în același timp, *prezența* femeii dorite ?

Firescul este o țară a făgăduinței. Toate mijloacele sînt bune pentru a ajunge la el, însă aceste mijloace nu pot fi, la început, decît ipocrite, deoarece firescul este întîi de toate ceea ce lipsește, ceea ce se definește ca o absență. Este singura „cădere originară" pe care o cunoaște acest perfect ateu. La început, Stendhal se simte condamnat la a nu fi el însuși și la a nu fi fericit; această

[1] *Journal*, ed. cit., pp. 1104-1105.

situație inițială trebuie depășită prin apelul la minciună și la fățărnicie, deoarece nici o altă armă nu se oferă. Stendhal apare astfel ca un om care recurge la ipocrizie pentru a denunța și „demistifica" ipocrizia forțată pe care o descoperă în sine însuși și în societatea care îl înconjoară.

Atitudinea lui Stendhal față de limbaj este revelatoare: în ochii lui, limbajul este esențialmente arbitrar și insuficient față de sentimentul trăit. A vorbi înseamnă deja a nu coincide cu sine, înseamnă deja a te masca. Căci pentru el cuvîntul este un semn convențional, și nu o expresie autentică. De la emoție la cuvînt, nu există continuitate, cuvîntul este întotdeauna o soluție acceptată doar în lipsa a ceva mai bun. Între semn și semnificat, raportul nu este niciodată decît convențional, ca în algebră. În *Jurnal*, Stendhal îl invită pe cititorul ipotetic să nu vadă decît un „proces verbal matematic"; pe deasupra, fericirea, cu neputință de tradus în cuvinte, este mereu omisă. Cu cît emoția va fi mai vie, cu atît cuvintele vor fi mai inadecvate; nu poate exista decît distanță și discordanță. Cuvintele, frazele nu sînt niciodată gînduri și sentimente, ci indiciile lor abstracte. Sînt niște semne imperfect acordate cu realitățile pe care le desemnează. Astfel, atunci cînd sentimentul atinge stările limită ale exaltării sau extazului, convenția limbajului, făcînd apel la mecanismul obișnuinței, va fi în mod obligatoriu mincinoasă. Va fi mai bine să taci. Antilirismul lui Stendhal este un refuz de a acorda cea mai neînsemnată valoare intensității verbului; cuvîntul se află mereu la distanță față de ceea ce pretinde să exprime. Nu va exista deci exprimare veritabilă decît în ciuda limbajului, în anumite momente în care cuvîntul lipsește, în care fraza se strangulează, într-o comunicare ce se stabilește grație morții sau bruștei dispariții a semnelor: „În dragoste-pasiune, se vorbește adeseori un limbaj pe care nu-l înțelegi nici tu însuți; sufletul devine vizibil pentru suflet, independent de cuvintele folosite. Bănuiesc că există întotdeauna un efect asemănător în cîntec...". Însă aceas-

tă intimitate muzicală este excepțională. Nu trebuie să te aștepți prea mult să apară. Din acel moment, ce mai rămîne de făcut, dacă nu să reduci limbajul la o solidă algebră, la un sistem de raporturi cifrate, cu scopul de a utiliza cît mai bine neînțelegerea funciară a cuvîntului ? (Vedem că furiile lui Stendhal contra „stilului lui Atala" implică o filosofie a limbajului). Întrucît ești condamnat să joci ceea ce gîndești, important va fi să joci cît mai puțin rău cu putință. De aceea, neputînd întotdeauna să trezească emoția „muzicală" care se află dincolo de limbaj, Stendhal își constituie un repertoriu de fraze și gesturi pregătite, pentru a nu rămîne fără sprijin în fața interlocutorului. Atunci, discordanța dintre cuvînt și intenție nu mai este un dezavantaj ; în mîinile noastre, puterile care provoacă decepția devin un instrument al succesului, ne jucăm cu această duplicitate în loc să fim jucăria ei. Ipocrizia săvîrșește răsturnarea unei situații suportate într-o situație voită.

Ipocrizia nu va fi, așadar, decît o soluție de ultimă oră ; trebuie s-o practici în lipsă de altceva mai bun, așteptînd frumoasele clipe ale firescului. Stendhal se justifică în mai multe rînduri : el nu adoptă decît o tactică provizorie ; mai tîrziu, cu ajutorul muzicii sau al intensității pasionale, cu ajutorul încrederii pe care o dă bogăția, îi va fi mai ușor să îndrăznească a fi el însuși, ipocrizia va dispărea. Și-i va fi mai ușor să învinuiască societatea : „Toate conversațiile amoroase avute cu ea au fost jucate, nici una nu era naturală. Tot ce-i spuneam era Fleury curat ; aproape că aș fi putut să indic piesa din care luam fiecare gest, și totuși o iubeam. Să te mai încrezi în aparențe ! Dar făceam asta pentru că simțeam în mod nelămurit că dragostea mea este de o natură prea vastă și prea frumoasă, pentru a nu fi ridicolă în societate, unde nu e nevoie decît de sentimente ciuntite. Dragostea mea e la fel cu a lui Othello înainte de gelozie. Cînd mă voi fi bucurat timp de șase luni de 6000 de livre de rentă, voi fi fost destul de puternic pentru a în-

drăzni să fiu eu însumi, chiar și în dragoste“ [1]. — Cît valorează această explicație ? Am subliniat toate motivele intime care-l obligă pe Stendhal să se refugieze în ipocrizie ; e destul să se simtă privit, pentru ca să se opereze în el dedublarea reflexivă care e amorsa unei duplicități sistematice. Calculele tactice, comportările premeditate nu sînt decît transformarea agresivă a unei situații de diviziune suferite. Unde este vina societății pe care Stendhal vine acum s-o incrimineze ? Nu avem oare de-a face aici cu un tip de scuză destul de banal, care aruncă asupra condițiilor sociale responsabilitatea unei conduite care a fost aleasă ? Stendhal îi scrie baronului de Mareste : „Tocmai această uriașă ipocrizie mă face să deznădăjduiesc“ [2]. Nu e oare adevărat că Stendhal a făcut totul pentru ca fățărnicia să-i devină necesară ? Se poate crede că ceilalți nu-i sînt atît de ostili pe cît își închipuie el. Cine îl obligă să-i sfideze într-o luptă mascată ? Nu va fi fiind oare faptul că, deși are nostalgia unei îndepărtate „existențe naturale“, el se complace să întîrzie în nesfîrșitele ocoluri ale perfectei disimulări ? E agreabil să-ți spui, în timp ce te lași în voia plăcerii măștii, că trăiești sub regimul ipocriziei provizorii, că ești victima unei lumi feroce și meschine : sinceritatea nu se va putea manifesta decît la capătul unei lupte îndelungate în care, singur împotriva tuturor, te vei fi supus exigențelor unei inautenticități forțate. Nu e oare acesta un mod neobișnuit de a te dezvinovăți, pentru a persevera și mai mult în vinovăție ? Jucătorul se reabilitează în propriii săi ochi, spunîndu-și că nu face decît să trăiască o stare de sinceritate amînată, așteptînd momentul în care va fi cucerit puterea ce-i va îngădui să scape de constrîngerile sociale. Cazul lui Julien Sorel este cel mai bun exemplu în această privință : în lumea unor Valenod, sufletul sensibil se crede condamnat la eșecul imediat, dacă are naivitatea să se arate așa cum este. Revolta solitară, dacă e revoltă deschisă, echivalea-

[1] *Journal*, ed. cit., p. 626.
[2] *Correspondance*, ed. Divan, t. VI, p. 24.

ză cu sinuciderea. Trebuie, dimpotrivă, să cucereşti posibilitatea de a fi natural fără să fii imediat strivit. Ca să se realizeze, imperativul sincerităţii se va transforma în imperativ al reuşitei, iar reuşita cere frauda. Într-o lume ostilă, Ulise are nevoie de nenumăratele sale şiretlicuri pentru a ieşi din încurcătură : „Eu mă numesc Nimeni". În felul acesta, Julien Sorel face din ipocrizie un mijloc momentan, o armă provizorie, aşteptînd ziua în care va fi îndeajuns de puternic pentru a-şi arunca masca şi a mărturisi deschis ce vrea, ce gîndeşte, ce simte. Deci manifestarea adevăratului eu este doar amînată pentru mai tîrziu, supusă condiţiei prealabile a succesului. Am văzut, pe de altă parte, că eroul stendhalian nu reuşea să se cunoască decît evaluîndu-se după o scară de valori *energetice*, şi numai la capătul unei acţiuni periculoase. Există, aşadar, două motive pentru care sinceritatea va fi amînată : mai întîi, nu poţi şti cine eşti înainte de a acţiona şi, mai mult, nu e îngăduit să te arăţi aşa cum eşti înainte de a fi obţinut puterea. Nu ai dreptul să te *descoperi* (în cele două sensuri ale termenului) decît în momentul reuşitei. (O altă chestiune ar fi aceea de a şti dacă autenticitatea nu e pentru totdeauna compromisă de o lungă obişnuinţă cu prefăcătoria).

Eroii revoltaţi ai lui Stendhal vor fi deci întotdeauna angajaţi în „înaltele sfere" ale lumii politice, deoarece politica oferă puterea. Şi, întrucît nu acceptă valorile oficiale ale lumii burgheze, nici pe cele ale Bisericii sau ale micii nobilimi, ei vor fi condamnaţi să joace perpetuu un dublu joc. Niciodată nu vor înfrunta în mod deschis societatea ; sfidarea va fi murmurată în taina „forului interior", din înaltul unui turn sau al unei stînci solitare. Cu toate acestea, n-ar depinde decît de ei să atace direct această lume pe care o urăsc. De ce nu s-ar duce să le dea o mînă de ajutor carbonarilor ? În zadar detestă ordinea odioasă pe care se prefac a o sluji, ei nu sînt nişte revoluţionari : nu cer de la viaţă decît fericire. În 1820 rolul de revoluţionar nu-ţi îngăduie să tragi nădejdea vreunei plăceri. Ei se vor mulţumi, prin urmare, să sim-

patizeze cu revoluția, știind că ea vrea să aducă oamenilor o libertate care e condiția prealabilă a fericirii. Căci eroul stendhalian nu consimte să-și lege soarta de nimeni, fie și pentru cea mai necesară dintre bătălii. El vrea libertatea sa, nu pe a celorlalți. Nu va lupta deci ca să răstoarne societatea, ci pentru a se introduce în ea ; dorința lui tainică este de a fi acceptat și recunoscut de niște oameni pe care va putea să-i disprețuiască mai făți̦ș de atunci înainte. Exterior acestei lumi, el nu caută s-o distrugă, ci să pătrundă în ea pentru a o domina. Știind că locurile sus-puse ale societății sînt de necucerit printr-un atac frontal, revoltatul își va manifesta batjocura strecurîndu-se în ele sub mască și înșelîndu-și dușmanul sub pretext că îl servește. Iar cînd devine stăpînul locului, nu se va mai sinchisi cîtuși de puțin să schimbe ordinea lucrurilor, deoarece această ordine nu-l mai oprimă. El va fi făcut un joc din tot ce-l amenința : se joacă cu poliția, cu opinia publică, cu puterea temporală, a clerului. Lipsa de respect nu mai riscă nici o pedeapsă, iar acest lucru îi ajunge : s-a eliberat, nu mai încearcă să-i elibereze pe ceilalți.

În afara reușitei, Stendhal nu acționează altfel. Cum să nu i se impună ipocrizia, de vreme ce se pune în postura de a nu se putea lipsi de ea ? Dacă cere societății să-l recunoască, și dacă în același timp o disprețuiește, el nu poate decît să-i ceară să fie recunoscut drept ceea ce nu este. Să devină Auditor la Consiliul de Stat, să obțină Prefectura sau Crucea, iată ce-i trebuie acestui iacobin ca să-și poată simți puterea, dacă să se prețuiască pe sine însuși și, prin urmare, să îndrăznească „a fi el însuși". Iată-l așadar condamnat să joace pe două planuri, deoarece nu-și poate cîștiga miza pe planul vieții lăuntrice, decît raportînd cîștigul obținut pe planul falsificat al vieții sociale. Omul acesta, care se simțea în sînea sa o victimă a dedublării, găsește în societate condițiile ce favorizează și extind la extrem această divizare ; or, nu numai că el e de acord cu ea, dar face din ea un mijloc prin care pretinde să se recucerească. El

pune aici în aplicare voința sa de putere, oferindu-și drept scop (sau drept scuză) pregătirea întronării unei autenticități în sfîrșit mărturisite.

Dacă Stendhal acuză societatea, este pentru că a început prin a se simți acuzat de ea. Căci, de îndată ce i se surprinde timiditatea, din clipa cînd se tulbură sub privirea celorlalți, el simte căzînd asupra lui o judecată care-l condamnă în funcție de „valorile sociale". Nu numai de trupul său îi este rușine, ci și de condiția lui de burghez provincial, de lipsa lui de noblețe. Privirea celorlalți îi dezvăluie mediocritatea lui socială, pe care se va grăbi s-o nege prin eleganța îmbrăcămintii, prin modul de trai, prin pseudonimul cu particulă. Înaintea martorului prevenit, care-l trimite la originile sale grenobleze, el se simte redus cu asprime la a nu fi decît ceea ce este.

Stendhal trăiește totuși într-o epocă în care nu e infamant să fii burghez. Dimpotrivă, burghezia este pe punctul de a se instala pe cele mai înalte poziții, și ea va fi aceea care va hotărî în curînd scara „valorilor sociale". Stendhal însă a ales să se înfățișeze înaintea unei societăți aristocratice. Foburgul Saint-Germain este cel de care se simte condamnat. Poate că explicația acestui fapt trebuie căutată în copilăria lui Stendhal. Pentru a-și oferi motive de a-și disprețui tatăl, el a făcut în mod simultan apel la valorile iacobine și la valorile aristocratice. Ca iacobin, l-a detestat pentru conservatorismul, pentru legitimismul său. Ca aristocrat, a putut urî micimea, virtuțile economiei, moralismul plictisitor. Astfel s-a antrenat în jocul de-a seniorul, deși știa bine că el însuși e foarte departe de a aparține nobilimii. Există, de altfel, la Stendhal, o ciudată nostalgie a plăcerilor libertine ale nobilimii din secolul al XVIII-lea, adică a unei lumi în care el nu și-ar fi avut locul. Și tocmai această lume o face el să supraviețuiască, atunci cînd, în fața contemporanilor săi, cărora le împrumută exigențe anacronice, se crede judecat conform unor valori ținînd de origine, de prestigiu, de eleganță. Aceste valori aristocratice privesc pompa vieții exterioare : nimic nu te îm-

piedică să le simulezi, întrucît ele însele sînt un fel de comedie. E nevoie atunci de bani și de cutezanță...

Stendhal este deci tentat să fugă de condiția sa, visînd în același timp la naturalețe ca la o țară a făgăduinței. Iar din alienarea pe care-o simte la început, el face un sistem menit să depășească orice alienare. Numai că acest comportament nu va fi posibil decît împingînd alterarea de sine la limita extremă, pînă la un fel de explozie. Tensiunea se manifestă într-o dublă direcție : pe de o parte, Stendhal trebuie să-și devină sieși străin, ca să reușească în această lume ; pe de altă parte, el trebuie să devină străin și de nepătruns pentru ceilalți, ca să salveze taina vieții sale lăuntrice și a exigențelor sale față de sine. Dacă are nevoie de o mască pentru a juca ceea ce nu este, el are nevoie și de o altă mască, pentru a-și oferi certitudinea că nu este ceea ce joacă. Prin această dublă ruptură, Stendhal speră să ajungă la rezultatul unei plenitudini recucerite ; unitatea, care lipsea la început, e așteptată ca răsplată a activității mascate. Acțiunea ipocrită, în care fuge de sine, îi îngăduie să dejoace servitutea exterioară. Va putea astfel „să ocupe un loc la vedere", susținîndu-se perfect, în același timp, privirii celorlalți ; va împăca plăcerea de a fi afară din sine cu plăcerea de a-și fi stăpîn în exclusivitate.

Atingem aici un punct esențial al psihologiei existenței mascate : această existență este echivocă. Pe de o parte, individul mascat se simte îndemnat să se piardă și să uite cu totul de sine, în personajul pe care îl simulează. Dar, pe de altă parte, masca îi dă posibilitatea să *se simtă* mereu dincoace de aparența sa. Ipocritul devine atunci conștient de sine ca fiind în mod radical altul decît aparența sa. Așa cum creăm un „interior" înălțînd ziduri ce ne despart de lume, omul mascat ia în stăpînire o interioritate asupra căreia va avea singur dreptul de a privi. El își adîncește singurătatea, face din ea un refugiu inviolabil. Este motivul pentru care — Nietzsche a văzut limpede acest fapt — masca se află în legătură cu individualismul pentru care ea reprezintă o armă de agresiu-

ne și un instrument de protecție. Cu cît individul devine mai ascuns, cu atît se vede cîștigînd în mister, sub privirea odinioară indiferentă a celorlalți ; el încetează să mai fie o persoană oarecare și, nemaifiind ignorat de ceilalți, poate, de acum înainte, să se aprobe. Trecînd din mască în mască, jucătorul își multiplică înfățișarea pentru galerie, însă ajunge în felul acesta la o conștiință foarte acută a realității intime pe care n-o arată, se definește în sine ca o putere infinită de a-și nega masca și, pe calea ocolită a acestei negații, este readus în mod violent la sine. (Rousseau, complice al unei persecuții care îl obliga să se ascundă și să se mascheze, găsea în ea mijlocul de a-și satisface narcisismul „vieții personale").

Însă individul romantic, redat sieși, confirmat în singularitatea lui solitară, apărat de masca ce-l face de nepătruns, suferă pentru că e despărțit de lume și devine o conștiință nefericită. El nu se mai poate menține în singurătatea orgolioasă din care își făcuse un obiectiv, trebuie să se rupă de această identitate închisă care pune din nou stăpînire pe el. El se află încă o dată în dezacord cu dorința sa. Și după ce s-a chinuit atît de mult ca să fie în sfîrșit recunoscut de societate, se vede obligat să considere acest succes drept nul. El trebuie să constate că, mascîndu-se pentru „a parveni", a fost recunoscut drept ceea ce nu este, astfel încît e constrîns să trăiască în imposibilitatea de a se manifesta el însuși, iar înstrăinarea nu este, în cele din urmă, suprimată. Exilat în singularitatea lui clandestină, el nu poate să se considere satisfăcut de ea. Cum să scape de această situație stînjenitoare ? Sinuciderea (sau un anumit mod disprețuitor de a căuta moartea) va reprezenta suprema izbucnire a unei libertăți care fuge de sine însăși. Felul în care Julien Sorel devine criminal în momentul reușitei sale celei mai depline arată cît de intolerabilă îi este aceasta. El nu va ajunge la adevărul și la triumful său decît în închisoarea de unde va putea domina deopotrivă propria-i moarte și deșertăciunea lumii. În acest moment de ruptură totală, iminența morții face inutilă masca. o

înlocuiește. Există, în sfîrșit, o posibilitate de a fi tu însuți, în mod absurd, magnific. S-ar zice chiar că voința de putere se manifestă la Julien Sorel în ultimul moment, ca o absolută voință de eliberare și că, după ce i-a subjugat pe ceilalți, ea nu se poate realiza decît eliberîndu-se și de sine, avîntîndu-se cu bucurie în moarte.

Dar experiența personală a lui Stendhal nu merge pînă la această extremitate violentă. Sacrificiul nu e săvîrșit decît de eroul literar, pe calea ocolită a ficțiunii. Pentru Stendhal, lucrurile decurg altfel : să accepte ca jocul să continue, în alternanța unei mișcări de fugă și de întoarcere la sine ; să-i dejoace pe ceilalți retrăgîndu-se spre sine, evadînd din sine spre ceilalți... Din acel moment, masca îi devine din nou necesară, — cînd pentru a se apăra de ceilalți, cînd pentru a evita să fie închis cu strictețe între frontierele eului. Dorința de a fi totul vine atunci să contrabalanseze necontenit dorința de a fi el însuși, retragerea spre interior nu e decît un repaos momentan, înainte ca expansiunea prin multiplicitatea posibilelor să reînceapă.

A deveni Unu, a deveni Tot : dublă ambiție în care se manifestă rivalitatea cu Dumnezeu. Semnul însuși al revoltei făpturii este că sfîrșește prin a se individua refuzînd orice individuație : „Mă numesc Legiune", spune Revoltatul. Stendhal, ateu perfect, regicid și paricid în spirit — refuză întruparea în sens creștin, pentru a deveni stăpîn al întrupărilor sale. Se știe că el își semnează cu plăcere scrisorile Mefistofel. Dar el este ateu într-un mod prea liniștit și prea definitiv, pentru a se îndîrji împotriva lui Dumnezeu. Satanismul lui Stendhal rămîne surîzător. El nu este rivalul lui Dumnezeu, adevăratul său conflict îl opune societății. Atacîndu-i pe preoți și instituțiile clericale, el atacă figura socială a creștinismului și nu-l insultă pe Dumnezeu decît prin intermediul reprezentanților săi temporali. Vor veni însă alți revoltați, cărora masca și metamorfoza le vor fi indispensabile, de data aceasta pentru o luptă crîncenă : „Sînt fiul omului și al femeii, precît mi s-a spus. Asta mă miră... îmi în-

chipuiam că sînt mai mult!" Cel care vorbește e Maldoror. Și adaugă: „Îmi acopăr fața veștedă cu o bucată de catifea, neagră ca funinginea ce umple hornurile pe dinăuntru; nu trebuie ca ochii să fie martorii urîțeniei pe care Ființa supremă, cu un zîmbet de atotputernică ură, a pus-o pe mine". Și, în sfîrșit: „Metamorfoza nu se înfățișă niciodată ochilor mei decît ca înaltul și magnanimul răsunet al unei fericiri depline, pe care o așteptam de vreme îndelungată" [1].

Masca lui Stendhal nu-l amenință pe Dumnezeu; ea amenință ordinea burgheză și autoritatea catolicismului. Ea este cîteodată instrumentul ce servește la demascarea răutății și zgîrceniei celorlalți. Dar ea este mai ales în serviciul a două ambiții contradictorii: de a adera total la sine, ori de a fugi de sine fără să-i pese. Joc ce nu poate avea sfîrșit, și care găsește în semiesecul său prilejul de a se reînnoi necontenit. Căci dacă fiecare dintre cele două ambiții se lovește de vreo imposibilitate majoră, ele sînt înlocuite una de către cealaltă, și reîncep neobosite experiența. Cine vrea să adere la sine constată, cu vremea, că nu poate evita evadarea din sine, chiar în măsura în care nu poate evita să aibă un viitor imprevizibil; iar cel ce vrea să fugă de sine trebuie să recunoască că nu reușește să se abandoneze, tocmai pentru că trecutul său îl ajunge din urmă de fiecare dată și îl readuce la unitatea vieții și „istoriei" sale. Stendhal nu-și poate sacrifica nici gustul pentru mulțimea posibilităților care-l cheamă spre viitor, nici dorința de a-și regăsi „adevăratul" eu. El va *trăi* deci această contradicție: prin ficțiunea romanescă, prin visul la ceea ce se poate întîmpla, prin pseudonimie, el va fugi de sine, dar fără să reușească vreodată să rupă legăturile care-l țin închis

[1] Lautréamont, *Cînturile lui Maldoror. Opere complete*, trad. de Tașcu Gheorghiu, București, Univers, 1976, pp. 29-30, 121.

Nu ne putem lipsi de acum înainte de consultarea cărții lui Georges Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité* (Paris, Corti, 1958) și a studiului lui Jean-Pierre Richard, apărut în *Littérature et sensation* (Paris, Ed. du Seuil, 1954).

în identitatea nesatisfăcătoare ; prin autobiografie, prin hîrtiile intime, el va căuta, fără s-o găsească, formula unității sale permanente. Dar, centrifugă sau centripetă în mod alternativ, această dublă mișcare alcătuiește, tocmai pentru că e dublă, o destul de uimitoare reușită umană ; în interval, masca îi va fi îngăduit să facă o concurență neloaială timpului. Ea va fi introdus în viață un suflu de discontinuitate, va fi permis nu numai stăpînirea unei puteri imaginare, ci și „respirarea" unui timp imaginar. Iar aceasta este încă o nouă contradicție care constituie savoarea operei (și a vieții) lui Stendhal : mecanicist și determinist în teorie, el folosește masca ca pe un talisman care îl scutește de orice determinare și de orice „înlănțuire de cauze". Din această pricină, psihologia lui Stendhal, departe de a fi naturalistă și veristă, este poate una dintre cele mai feerice din întreaga literatură.

Dacă fiecare dintre tendințele profunde ale lui Stendhal suferă un eșec, reversul involuntar al acestui eșec va fi o reușită. Fiecare dintre mișcările sale sfîrșește prin a obține în mod paradoxal ceea ce voia mișcarea contrară. În felul acesta, evadarea afară din sine și căutarea de sine se trimit în mod constant una la cealaltă. Încercînd să se regăsească, Stendhal a trebuit să constate că nu înceta să-și scape. În schimb, atunci cînd fuge de sine în mod deliberat, cînd se lasă în voia imaginilor compensatoare ale ficțiunii, el se regăsește poate în ce are mai profund, privirea nemaifiind întoarsă spre sine. Cine se caută se pierde ; cine consimte să se piardă se găsește... Astfel că această operă trăiește din paradoxul ei, care este acela de a fi în același timp un demers de cunoaștere de sine și o fugă din sine în imaginația „duioasă și nebunească" — de a fi străbătută de tendințele contrare ale înstrăinării și cunoașterii, ale metamorfozei și sincerității —, de a fi, în sfîrșit, opera unui om care dorește să-și fie mai lăuntric și mai străin decît e îngăduit.

SCARA TEMPERATURILOR

Lectura corpului în *Doamna Bovary*

Charles Bovary face, într-o zi de vară, o vizită la ferma din Bertaux. Emma îi oferă un păhărel de curaçao, închină cu el, apoi se așează din nou la lucru :

> ...lucra cu fruntea aplecată, fără să scoată o vorbă, nici ea, nici Charles. Curentul furișat pe sub ușă sufla ușor praful de pe lespezi, el îl urmărea tîrîindu-se, și nu auzea decît bătaia tîmplelor și cotcodăcitul unei găini care ouase undeva, prin curte. [1].

Intercalată într-una din primele *tăceri* [2] ale romanului, lunga frază ternară, în figurația ei spațială — de la *curent* la *curte* — efectuează un circuit complet, pornit din exterior și întorcîndu-se acolo. Această frază este unul dintre numeroasele exemple în care „punctul de vedere", deținut la început de povestitorul „impersonal", trece pe nesimțite în conștiința unui personaj. Cu începere de la „îl urmărea tîrîindu-se", povestirea se instalează în Charles, plasat în poziție gramaticală de subiect: vedem și simțim prin senzațiile lui. Pentru un povestitor adoptînd punctul de vedere al martorului exterior, Charles ar fi avut doar privirea lăsată în jos. Reprezentarea actului perceptiv îl scutește pe Flaubert de o descriere a posturii, devenită implicită. Este treaba cititorului să descifreze întreaga eschivă, întreaga evitare ti-

---

[1] *Madame Bovary*, ed. C. Gothot-Mersch, Paris, 1971, I, 3, p. 23, (v. *Doamna Bovary*. În românește de Demostene Botez, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 36).

[2] Cf. Gérard Genette, *Silences de Flaubert*, in *Figures*, Paris, 1966, pp. 223-243.

midă pe care o indică această privire coborîtă. (Adineaori, intrînd în bucătărie, Charles n-o zărise pe Emma decît după ce a parcurs o întreagă serie de obiecte, şi privirea i s-a oprit în cele din urmă nu asupra chipului ei, ci a „umerilor goi", acoperiţi de „mici broboane de sudoare". Aflam, în felul acesta, cu ajutorul unui ocol printre lucruri, că Charles nu e cîtuşi de puţin gata să stabilească contactul [1].) Acest aspect al tehnicii narative a lui Flaubert a fost bine studiat îndeosebi de către Erich Auerbach [2] şi Jean Rousset [3]. Împreună cu faimosul „stil indirect liber", el se leagă de procedeele ce pun în scenă subiectivitatea personajelor; el permite compensarea îngustimii personajelor (pe care Henry James i-o reproşa lui Flaubert: Emma este un lucru prea mărunt, *too small an affair* [4]) prin altceva, prin acel amestec de percepţie nudă şi de inerţie materială care ocupă lungile momente vacante, în care se întrerupe ceea ce tradiţia ne invită să considerăm ca fiind evenimentul sau acţiunea romanescă.

Şi nu auzea decît bătaia tîmplelor: începutul celui de al treilea membru al frazei ternare evocă un fenomen senzorial intern, la jumătatea drumului dintre percepţia acustică şi senzaţia sinestezică. Nimic mai mult. Nici un gînd. Noi ştim că Charles e un imbecil: gîndeşte puţin sau sărac, iar, atunci cînd gîndeşte, o face lăsînd să vorbească în el ideile primite, clişeele (aşa cum fac, în *Doamna Bovary*, toate celelalte personaje, fără excepţie). Pentru o clipă, întreg cîmpul conştiinţei este ocupat de această senzaţie fiziologică — regulată, intensă şi săracă.

Rolul acestei percepţii corporale (din care puţine exemple pot fi citate înainte de Flaubert) nu se limitează

---

[1] „Nu Flaubert este cel care fixează un personaj, ci Charles, care o mănîncă din ochi pe Emma în timp ce lucrează" — scrie Roger Kempf în *La découverte du corps dans les romans de Flaubert*, din vol. *Sur le corps romanesque*, Paris, pp. 129-130.

[2] E. Auerbach, *Mimesis*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, pp. 478-488.

[3] J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, cap. V: *Madame Bovary ou Le livre sur rien*, pp. 109-133.

[4] Henry James, *Gustave Flaubert*, Paris, L'Herne, 1969, p. 64.

la intruziunea ei în locul și poziția gîndirii sau acțiunii absente. Se cuvine să privim mai îndeaproape acest fapt, recitind mai întîi pasajul pe care tocmai l-am citat, examinînd apoi niște episoade analoge.

Să constatăm că aici momentul percepției sinestezice este încadrat; mai exact, că el se situează într-o succesiune de fenomene senzoriale a căror ordine nu e indiferentă. Paradigma sinestezică este un element dintr-o serie, o verigă dintr-o sintagmă [1]. În cazul de față, momentul sinestezic se situează în poziție centrală, între două acte de percepție externă: acela de a privi praful „tîrîindu-se" pe lespezi și de a auzi „cotcodăcitul unei găini, undeva". Fenomenul lăuntric este, ca să spunem așa, întărit de însăși poziția sa în sînul frazei: destul de departe de începutul lui, pentru a apărea ca efect al unei serii de cauze antecedente, dar înconjurat, pe cele două laturi ale sale, de evidența lucrurilor și a zgomotelor exterioare.

Din punct de vedere fonic, structura pe care am reperat-o adineori se întărește în mod deosebit. Segmentul în care domină referința sinestezică acumulează nazalele și *t*-urile: „il *enten*dait seule*ment* le bat*tement in*térieur de sa *tête*" (nu auzea decît bătaia tîmplelor). Flaubert evita cu grijă asonanțele: el a menținut, pe bună dreptate, *seulement* și *battement*, despărțite de subțiratul articol hotărît. Într-o simetrie aproximativă, începutul și sfîrșitul frazei abundă, în schimb, în aliterații, în cuvinte începînd cu p (passant, poussait, poussière, poule, pondait), cu ritmul nepăsător-regulat al lui /u/ (dessous,

[1] Scopul nostru, în acest studiu, nu este de a inventaria tematica percepțiilor corpului, nici de a-i nuanța aspectele atît de bogate: indispoziții, frisoane, bătăi, amețeli, grețuri etc. Tema ne va reține în primul rînd prin funcția sa în interiorul mișcărilor narative în care intervine: va fi vorba de a-i determina locul în continuitatea textului, la contactul cu elemente de altă natură. Orice cercetare tematică trebuie să fie diferențială, nu numai în interiorul unui registru tematic dat (sau ales), ci și în raportul pe care tema îl întreține cu elementele situate la granițele sale.

poussait, poussière, poule, cours) și al lui /r/ (air, porte, poussière, regardait, traîner, cri, cours). O legătură fonică se manifestă totuși între cuvintele care exprimă lucrurile din lumea exterioară (poussière, poule) și cel care denumește senzația internă : *b*-ul (bilabial) din *battement* este geamăn cu *p* din *poussière* sau din *poule*, de care nu se deosebește decît prin sonorizarea — care, la momentul potrivit, *interiorizează* consoana prin vibrația asociată a corzilor vocale.

Dar simetria, la nivel semantic, se atenuează de îndată ce luăm în considerare cele două aspecte ale realității exterioare care „încadrează" *bătaia tîmplelor (le battement intérieur)*. Apariția punctuală a *cotcodăcitului (cri)* găinii contrastează cu valoarea durativă a lui *sufla (poussait)*, sau a lui *tîrîndu-se (se traîner)*. Dacă praful care se tîrăște pe dale vehiculează o întreagă emblematică a veșnicei deșertăciuni, cotcodăcitul (cri) găinii punctează, în schimb, cu o ironie trecătoare, în monosilabismul său, întreaga secvență pe care o închide. *Bătaia tîmplelor (le battement intérieur)* aduce, pentru o ipoteză legitimă, primul indiciu al „sentimentelor" lui Charles (sau, mai degrabă, ea *este* acest sentiment în chiar punctul său de origine, cu toate că raportul său cu persoana Emmei nu este indicat anume, într-un mod mai evident, decît o dată cu căldura și paharul de curaçao) : ceea ce este, în orice caz, perfect figurat, este (prin prepoziția *și* *) suprapunerea cotcodăcitului îndepărtat al găinii și a bătăii tîmplelor, menită nu numai să producă efectul spațial al unui *aici* omenesc și al unui *acolo* rustic, ci și să facă în așa fel încît evenimentul fiziologic omenesc (semn — dar al cui ? — emis și perceput de corp) să fie relativizat și minimalizat prin contiguitatea unui semnal infrauman, legat de mecanismele reproducerii animale. Pentru o analiză sintagmatică atentă la această „ordine a ideilor", care îl interesa atît de mult pe Flaubert, momentul sinestezic este, potrivit cu desfășurarea temporală a frazei, penul-

* *Avec*, în textul original al lui Flaubert (N. T.).

tima senzație, înainte ca ultimul cuvînt să fie dat rumorii lucrurilor, banalității lipsite de istorie a lumii naturale. Faptul marcat aici de ironie este gradientul de dezumanizare ce intervine între bătaia tîmplelor și cotcodăcitul găinii, este, la limita unei emoții devenite carnală, trecerea bruscă în spațiul anonim în care cursul obișnuit al lucrurilor persistă neschimbat. Tăcerea protagoniștilor s-a adîncit pînă cînd a lăsat să-i înlocuiască acest zgomot.

În compoziția paragrafului, *bătaia tîmplelor* lui Charles este și mai bine încadrată decît am arătat-o pînă acum. Începutul paragrafului, sub unghiul de vedere preponderent al povestitorului, o punea în scenă pe Emma (căreia Charles nu știuse să-i spună nimic după ce închinase) așezîndu-se din nou la lucru :

> Se așeză din nou pe scaun și reîncepu să cîrpească un ciorap alb ; lucra cu fruntea aplecată, fără să scoată o vorbă [...].

Ultima frază din același paragraf o are din nou ca subiect pe Emma, din punctul de vedere conjugat al povestitorului și al lui Charles. Emma este figurată aici într-un gest care îi întrerupe *uneori* lucrul (fapt ce conferă scenei un caracter repetitiv, nedefinit) :

> [...] care ouase undeva, prin curte. Din cînd în cînd, Emma își răcorea obrajii cu podul palmelor pe care apoi le răcea punîndu-le pe măciulia de fier a grătarului de la sobă. *

Și de data aceasta, deși printr-o privire exterioară, este evocată tot o senzație corporală ; să precizăm : o senzație de ordin termic, deoarece gestul e descris prin intenția sa : a răcori, a răci.

---

* Toate citatele din roman urmează traducerea lui D. Botez (N. T.).

Palma lipită de obraji : nu e prima dată cînd Emma este închipuită în povestire prin gestul unui contact cu propriul său corp, suscitînd sau străduindu-se să-şi modifice ea însăşi sensibilitatea. Încă de la prima vizită a lui Charles pentru fractura lui moş Rouault, fata ne este arătată cosînd : „Dar, cosînd, *se înţepa* la degete şi le tot ducea *la gură să le sugă*“ [1]. Tot atîtea acte în care corpul se surprinde, se percepe, se raportează la sine însuşi, într-o autoreferinţă carnală care ne este înfăţişată la Emma ca un prim gest, continuînd lucrul nedesăvîrşit al femeii care cosea... Cu două rînduri mai jos, în aceeaşi „scenă“ iniţială, Charles observă că unghiile Emmei erau „mai curate decît fildeşurile de Dieppe, şi tăiate în formă de migdală“. [2] (În mod implicit, urcînd de la efect la cauză, un alt tip de acţiune asupra corpului ne este sugerat : tăierea şi curăţirea unghiilor. La fel, în pagina următoare, coafura Emmei, ce presupune o întreagă lucrătură a părului : „pale“ perfect linse, cărare, coc). Senzorialitatea este manifestată, pe deasupra, în trei moduri, cu prilejul mesei servite lui Charles şi Emmei, după pansarea lui moş Rouault :

> Cum în cameră era *rece, dîrdîia mîncînd*, lăsînd să i se vadă puţin buzele cărnoase, pe care, cînd tăcea, avea obiceiul să şi le *muşte*. [3].

Frază în care se află asociate sintactic răspunsul corporal la frig *(a dîrdîi)*, actul de a mînca, uşoara şi frecventa muşcătură a buzelor *(a muşca)*, spor de oralitate care ocupă în poziţie finală acelaşi registru de autoreferinţă corporală ca şi degetele supte. Flaubert construieşte corpul Emmei asociind în mod strîns „formele“ lui vizibile („buzele cărnoase“) cu comportamentele senzori-motorii : numai în fraza citată mai înainte, ele ocupă o gamă considerabilă : de la reacţia globală de hiper-

---

[1] *D. B.*, I, 2, p. 16.
[2] *D. B.*, I, 2, p. 29.
[3] *D. B.*, I, 2, p. 30.

estezie termică, de intoleranță față de „mediul" ambiant (de data aceasta : răceala ; la întîlnirea următoare : căldura) la imaginea unui gest localizat, labial, în care corpul acționează asupra lui însuși, pentru a-și liniști sau atîța propria senzație. Să reamintim faptul că scena inițială se va încheia printr-un alt *contact :* pieptul lui Charles atingînd în treacăt spatele Emmei, „aplecată sub el", ridicîndu-i de jos cravașa...

Cu ocazia vizitei lui Charles din timpul verii, aceeași tehnică de evocare a senzorialității, printr-o privire exterioară, reia tematica orală și menționează de data aceasta *limba* trecînd printre *dinți* (care nu erau menționați în scena precedentă) : este episodul „paharului de curaçao". Emma a umplut paharul medicului, dar n-a vărsat decît „un pic" într-al său :

> Cum păhărelul era aproape gol, își lăsă capul pe spate ca să bea și, așa, cu capul dat pe spate, cu buzele țuguiate, cu gîtul întins, rîdea *că nu simte nimic,* în timp ce *cu vîrful limbii, trecut printre dinții ei delicați,* lingea încetișor fundul paharului. [1]

Gestul detaliat în felul acesta este desigur desfășurarea imaginată a naturii „senzuale" atribuite Emmei; iar vacuitatea paharului are fără îndoială o valoare simbolică : este cel dintîi din seria de obiecte (sau de ființe) vide, în care Emma nu reușește să simtă ceea ce, din tot trupul său, se aștepta să simtă : rămîne doar contactul limbii cu dinții, și cu fundul inert al paharului : senzația indusă de această „descriere" este cea a unei voințe de a simți, pe care obstacolul material insensibil (fundul vid) o reduce la un simulacru și o readuce la percepția unică pe care subiectul doritor o obține despre sine (limba trecută printre dinți).

[1] *D. B.*, I, 3, p. 36.

Este important, după cum se vede, să observăm *seriile perceptive* imaginate de Flaubert ; trebuie neapărat să vedem unde încep ele, pe unde trec, şi mai ales cum se termină. Cea pe care tocmai am observat-o ajunge, literalmente, în „fundul paharului": în scurta secvenţă pe care o examinam la început, senzaţiile lui Charles se încheiau cu „cotcodăcitul unei găini". În fraza care urmează şi care ne-o arată pe Emma răcorindu-şi obrajii, gestul (şi fraza) se încheie cu contactul cu „marile grătare de fier". Lumea materială, cu masivitatea, indiferenţa, exterioritatea ei radicală, inerţia ei liniştită, pare — după cele cîteva exemple observate — să constituie ultima şi de nedepăşit întîlnire a fiinţei simţitoare.

Palma răcorind obrazul : apoi palma (la *paume*) răcindu-se la contactul cu „măciula de fier" (la *pomme de fer*) : seria perceptivă comportă două contacte succesive, dar importantă nu e numai alternanţa contactului căutat de mînă, mai întîi cu propriul corp (obrajii), apoi cu masa metalică — ci degradeul termic, trecerea de la cald la rece. Seria perceptivă porneşte de la o căldură de nesuportat, pentru a se orienta spre o răceală dorită. Însă nu e vorba aici doar de „sensibilitatea" Emmei, care o face să sufere în mod excesiv din cauza tuturor variaţiilor atmosferice şi care, prin indispoziţiile cele mai diverse, o face să dorească atît de des să scape de condiţia sa prezentă. Între cald şi frig, opoziţiile termice constituie una dintre axele principale de-a lungul cărora se distribuie seriile perceptive. Ele sînt cu atît mai importante cu cît implică, pe de o parte, *decorul* (exterior, după ritmul anotimpurilor ; interior, după temperatura camerelor, a focului din cămin) ; iar, pe de altă parte, o întreagă serie de *valori simbolice* legate de retorica amoroasă. Axa termică este, dacă putem spune aşa, un fel de loc geometric : zilele de vară, zilele de iarnă constituie fondul însuşi al tuturor peisajelor „reale" ; înăbuşirile şi frisoanele sînt, la nivelul corpului, un mod de a trăi acest real, dar în care imaginarul are partea sa ; pe deasupra, căldura şi frigul au o semnificaţie emblematică, cu care

Flaubert știe să se joace admirabil, fie luînd-o în întregime în serios, fie recurgînd la ea sub forma citării parodice.

Încă de la redactarea scenariilor, Flaubert stabilește niște repere care fixează o dominantă calorică. Pentru succesiunea stărilor psihologice, la Tostes, Flaubert stabilește o listă în care frigul e singurul termen ce nu se raportează în mod direct la sentimentul moral :

> plictisul
> visul și *frigul*
> regretul
> invidia
> starea de boală [1]

Un alt scenariu introduce ideea buchetului de mireasă ars, care va încheia prima parte. Însă Flaubert nu uită să indice iarna, la începutul secvenței proiectate, în așa fel încît să marcheze un contrast simbolic.

> Tostes — orgă — iarnă (...) își regăsește din întîmplare buchetul de mireasă și îl arde — îl privește arzînd — *focul trosnește*, aceasta la sfîrșit. [2]

Încă de la primele proiecte, episodul balului de la Vaubyessard trebuie să comporte povestirea întoarcerii, a doua zi, în frigul toamnei. [3] În redactarea finală, Flaubert va accentua și mai mult, în registrul senzațiilor termice, contrapunctul dintre cald și frig, după o progresie ce urmează panta unui degradeu în care frigul sfîrșește prin a triumfa :

---

[1] Gustave Flaubert, *Madame Bovary, nouvelle version précédée des scénarios inédits*, éd. Jean Pommier et Gabrielle Leleu, Paris, Corti, 1949, p. 24.

[2] *Op. cit.*, p. 51.

[3] „A doua zi ea se întoarce în recipientul bărbatului ei — tăcere — frig de toamnă", *op. cit.*, p. 24.

1. Cînd intră, Emma se simți învăluită de-un *aer cald*, amestec de parfum de flori și rufărie fină, de miros de fripturi și de trufe [...]

2. Se turnă șampanie de la gheață. Emma se înfioră toată simțind *răceala aceasta în gură*.

3. În sala de bal era un aer apăsător ; lumina lămpilor pălea. Lumea se retrăgea în sala de biliard. Un fecior urcă pe-un scaun și sparse două geamuri [...]

4. Emma *își puse un șal pe umeri*, deschise fereastra și rămase rezemată în coate de pervaz.

Era o noapte întunecoasă. Afară picura rar. Trase în piept aerul umed *care-i răcorea pleoapele* [...].

Dar tremura de frig. Se dezbracă și se ghemui în așternut, lîngă Charles care dormea. [1]

La întoarcere, în bucătăria pe care a trebuit s-o încălzească, Charles fumează unul dintre trabucurile găsite pe drum :

5. Lăsă trabucul și alergă la robinet să bea repede un pahar de apă rece. [2]

În continuare, Charles va fi mereu asociat cu imaginile unor lichide reci.

Același degradeu termic apare și în capitolul care povestește sosirea și instalarea cuplului la Yonville. Cel dintîi gest al Emmei, îndată ce sosește la *Leul de aur*, este să se apropie de foc. Iar flacăra va deveni, ironic, laitmotivul ce va însoți imaginea banalului Léon ; decupajul paragrafelor stabilește, aici, mai degrabă decît o opoziție, o contiguitate metonimică :

Cum ajunse în bucătărie, doamna Bovary se apropie de sobă. Își prinse cu vîrful degetelor

[1] *D. B.*, I, 8, pp. 61-66.
[2] *D. B.*, I, 8, p. 68.

rochia în dreptul genunchiului și, ridicînd-o astfel pînă la glezne, își întinse în bătaia flăcării, pe deasupra unei ciozvîrte de berbec la frigare, piciorul încălțat cu o gheată neagră. Focul o lumina toată, străbătînd cu o lumină vie urzeala rochiei, porii egali ai pielii ei albe și chiar pleoapele ochilor din care clipea din cînd în cînd. O roșeață vie trecea în fața ei de cîte ori sufla vîntul prin ușa întredeschisă.

De cealaltă parte a șemineului, un tînăr cu părul blond se uita la ea, tăcut. [1].

Să renunțăm la analiza seriilor perceptive sugerate de această „descriere" : contactul degetelor cu țesătura, picioarele care se încălzesc, neobișnuita vecinătate a ghetei cu ciozvîrta de berbec, lumina puternică... Pe parcursul capitolului, îl vom auzi pe Homais vorbind despre „scrofulele" („humeurs froides") care predomină la Yonville, perorînd despre climatul favorabil al localității, adăpostită „de vînturile de la nord" și beneficiind, vara, de o „căldură (...) *temperată*" [2]. Vorbe călduțe despre încălzirea ușoară, elogiu al mediei termice ideale, cu obiectivitatea unei evaluări cifrate : căldura nu mai este, pentru o clipă, ceea ce *simte* Emma în particularitatea percepției, ci ceva despre care *vorbește* Homais în generalitatea unei haotice perioade pseudoștiințifice, despre variațiile moderate ale climatului local din cursul anului : „Această căldură, zic"... Tematica opozițiilor termice s-a deplasat în discursul pretențios al farmacistului asupra caracterului binefăcător al unor *circumfusa*. Spusele Emmei și ale lui Léon, care înșiră locuri comune despre călătorii, plimbări, sentimente, literatură, se împletesc cu declarațiile lui Homais, și numai la nivel metaforic Emma, mînată de neprevăzutul conversației, exprimă (însă despre personajele literare) o convingere exact opusă celei a lui Homais : „Nu pot suferi eroii banali și *sentimentele cumpătate* (tempérés), cum se-ntîl-

[1] *D. B.*, II, 2, pp. 92-93.
[2] *D. B.*, II, 2, p. 94.

nesc în viață". [1] Dar, părăsind nivelul discursului, vom cobori din nou în „realitatea sensibilă", a cărei figurație Flaubert o încheie pînă în punctul cel mai de jos al degradeului termic. El își descrie eroina intrînd pentru prima oară în noua ei casă, la căderea nopții : „Cum intră în vestibul, Emma simți căzîndu-i pe umeri, ca o cămașă udă, *răceala pereților de-abia tencuiți*". [2]

Supunîndu-se datului astfel stabilit, Flaubert va înscrie dragostea Emmei pentru Léon pe un fundal de răceală — Emma întreținînd singură vîlvătaia în care atrage chipul searbădului tînăr.

E frig în episodul vizitei la filatura de in aflată în construcție. Ninge ; apoi va cădea promoroaca. Prezența lui Charles provoacă exasperarea Emmei ; Léon, în schimb, apare într-o lumină mai seducătoare : „Frigul, care-l făcea palid, dădea parcă chipului său o și mai dulce blîndețe". [3]. Cum s-ar fi putut indica mai bine faptul că Léon încarnează, în ochii Emmei, acel ideal „poetic" al palorii, pe care Flaubert, în ce-l privește, îl detestă. (Să ne aducem aminte de batjocura : „Emma se simți mulțumită de a fi ajuns dintr-o dată la acest rar ideal al existențelor șterse" (...) ; sau, încă o dată, la Tostes, această oloroză provocată : „Ajunsese palidă și avea palpitații". [4]. Dar, în seara plimbării, amintirea palidei imagini a lui Léon va înflăcăra dintr-o dată dragostea Emmei :

> Privind din pat focul viu care ardea, îl mai vedea pe Léon și acum, ca și atunci, stînd în picioare, îndoindu-și cu o mînă bastonașul, iar cu cealaltă ținînd-o pe Athalie, care sugea în liniște o bucată de gheață [...] ; și repeta, țuguindu-și buzele ca pentru un sărut : — Da ! încîntători ! încîntători !... O fi iubind ? se întreba. Pe cine ?... pe mine !

---

[1] *D. B.*, II, 2, p. 97.
[2] *D. B.*, II, 2, p. 98.
[3] *D. B.*, II, 5, p. 114.
[4] *D. B.*, I, 9, p. 79.

> Îi apărură deodată o mulțime de dovezi și inima ei tresări. Flacăra din șemineu făcea să tremure pe tavan o lumină jucăușă ; se întoarse pe spate, întinzîndu-se". [1].

Focul escortează aici exaltarea solitară a Emmei, care mimează gesturile iubirii. Frămîntarea mentală e dublată de elanurile corpului. Însă figura absentă pe care o înconjoară această „trudă" amoroasă este cu totul neînsemnată, iar Flaubert știe să ne-o spună în mod admirabil. Asocierea lui Léon cu fiica lui Homais (cu prenume literar) sugînd o bucată de gheață dezvăluie, printr-un lanț de indicii contigue, ordinea de realitate în care se înscrie secretarul notarului, în timp ce Emma nu vede aici decît foc.

Iubirile „refulate" ale Emmei și ale lui Léon vor fi descrise în așa fel încît, prin toate mijloacele, cititorul să fie făcut să simtă nerealizarea lor carnală : schimb de cadouri ; compensație căutată de Emma în cumpărături ; „crize" ; fetișism al mănușii, la Léon, în prima versiune a romanului. Unul dintre mijloacele folosite de Flaubert va consta în împingerea expresiei termice a iubirii în registrul *metaforic,* în timp ce căldura „reală" va fi acaparată de figura plată a lui Charles și de obiectele, numeroase, care trăiesc în jurul lui Charles tot atît cît Charles :

> Cînd se întorcea Charles, găsea papucii la încălzit lîngă gura șemineului [2] (...).

Însă această uzurpare a căldurii de către Charles este, pentru Léon, tocmai semnul inaccesibilității Emmei :

> Și cînd Léon îl vedea stînd după masă în fața șemineului, cu mîinile împreunate pe burtă, cu amîndouă picioarele pe grătarul șemineului, cu obrazul stacojiu din pricina diges-

[1] *D. B.,* II, 5, pp. 114-115.
[2] *D. B.,* II, 5, p. 119.

tiei grele, cu ochii umezi de fericire, cu copilul care se tîra pe covor și femeia asta subțire ca trestia, care venea să-l sărute pe frunte, peste spătarul fotoliului, își spunea :

— Ce nebunie ! Cum să ajung pînă la ea ? [1].

Încă și mai bine, lipsa de perspicacitate a lui Bournisien, în ziua cu „vînt călduț" în care Emma încearcă să i se confeseze, constă, între altele, în a vorbi despre căldură și despre foc într-un sens plat literal ; cînd Emma îi mărturisește : „Sufăr", el nu știe să răspundă decît prin învinovățirea vremii primăvăratice : „Ei bine ! și eu la fel, începu preotul. *Căldurile astea de la început*, nu-i așa că-s grozav de moleșitoare ?" [2] Sau, încă o dată, atunci cînd Emma, gata să se confeseze, evocă trista soartă a femeilor „care au o bucată de pîine, dar care n-au...", Bournisien îi taie vorba și nu așteaptă cuvîntul hotărîtor (punctele de suspensie lasă așteptarea Emmei în totală nelămurire) ; el vorbește despre *„foc iarna"*, și supralicitează în registrul solidei materialități : „Mie unuia mi se pare că atunci cînd ești bine încălzit, bine hrănit..." [3]. La întoarcere, în odaia ei, Emma găsește șemineul stins. [4].

Pentru a defini sentimentele Emmei, cu veleitățile ei de virtute suferindă, metafora termică este preluată de autor. Frigul nu e nici măcar resimțit de Emma [5], ci de martorii transformării sale :

Era atît de tristă și de calmă, atît de blîndă și în același timp atît de rezervată, încît în preajma ei te simțeai cuprins de un *farmec ca-*

---

[1] *D. B.*, II, 5, p. 119.
[2] *D. B.*, II, 6, p. 124.
[3] *D. B.*, II, 6, p. 126.
[4] *D. B.*, II, 6, p. 127.
[5] Lucrurile stăteau oarecum altfel la Tostes, unde frigul era gîndit și tematizat de Emma însăși. Ne-o spune această frază, ce ne oferă, totodată, un frumos exemplu de „stil indirect liber" : „Pe cînd viața ei era rece ca un pod cu lucarna spre nord, iar plictiseala, păianjen tăcut, își țesea pînza în umbra tuturor cotloanelor din inima ei" *(D. B.*, I, 7, p. 57).

re te îngheța, ca atunci cînd, în biserică, te *înfiori* de parfumul florilor amestecat cu *răceala* marmurei. [1].

Și tot printr-o metaforă de autor va exprima Flaubert sentimentele Emmei la plecarea lui Léon. Această metaforă nobilă — „cea mai lungă și poate cea mai laborioasă din întreaga limbă franceză“ [2] — degeaba a fost, după însăși mărturisirea autorului, „un șiretlic“ de „tranziție“ [3]; ea nu merită observațiile disprețuitoare cu care au înconjurat-o atîția comentatori: întreg degradeul termic se desfășoară în ea, pentru a deveni, în cele din urmă, un dat al percepției Emmei, după ce a fost omologul, inventat și propus de povestitor, al „amintirii lui Léon“, pe cînd eroina suferea:

> [Amintirea] pîlpîia mai tare decît *focul* uitat de niște drumeți în zăpadă prin stepele Rusiei [...].
>
> Cu toate acestea, *flăcările se potoliră [...].* Dar, cum uraganul sufla mereu, iar pasiunea se mistui pînă ajunse scrum și nici un ajutor nu veni, nici o rază de soare nu se arătă, noapte deplină se așternu în jurul ei și rămase pierdută *într-un frig cumplit care-i pătrundea toată ființa.* [4].

Léon, cel care apăruse în apropierea șemineului arzînd de la *Leul de aur,* dispare în mintea Emmei ca un jăratic ce se stinge.

Însă atunci cînd va apărea din nou în roman, va fi iarăși înconjurat de o foarte evidentă aură termică. În pauza spectacolului cu *Lucia di Lammermoor,* atmosfera *a devenit „mai înăbușitoare“.* [5]. Emma, care a vrut să ia-

---

[1] *D. B.,* II, 5, p. 119.
[2] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert,* Paris, Gallimard, 1935, p. 211.
[3] Către Louise Colet, 11-12 iunie 1853.
[4] *D. B.,* II, 7, p. 136.
[5] *D. B.,* II, 15, p. 236.

să, cade la loc „pe fotoliul ei, sufocată de palpitații". Charles, escortat mereu de laitmotivul apei reci și al gol-ului, se duce să caute la bufet un pahar de sirop de migdale ; pe drum, varsă trei sferturi din „lichidul rece" pe „umerii unei roueneze". El este cel care îl întîlnește pe Léon și îl face să coboare în lojă. „Stătea în spatele ei [...] și, din cînd în cînd, Emma se simțea înfiorată de *suflarea lui călduță* care-i venea în păr". [1]. Léon propune să iasă din teatru „ca să ia undeva *o înghețată*" [2]. Va găsi argumentul hotărîtor : „Ce *căldură !*"... Emma încuviințează : „Da, mă-năbuș ; să plecăm" [3]. De data asta, între Léon și Emma, registrul termic nu mai aparține domeniului metaforic al comentariilor de autor, ci experienței atribuite în mod direct personajelor, vorbelor lor...

Îndeosebi în partea a treia a romanului, opoziția cald/frig și inevitabila cădere în frig capătă întreaga lor însemnătate. Schițele le indică deja : „Atmosferă caldă și concentrată de sudoare și de masă, foc mare [...], plăceri pîlpîitoare ale dragostei" [4]. În cel puțin două schițe, paragraful se încheie cu : „frigul pe care-l simte, asudată, în gondolă, la întoarcere". [5] În versiunea finală, Flaubert atenuează și dispersează întrucîtva tușele de căldură senzuală : apartamentul întîlnirilor de joi, de la Hôtel de Boulogne, nu e decît „călduț". Strălucirea soarelui nu se exprimă decît ca răsfrîngere : „Stîlpii perdelelor cu vîrful în chip de săgeată, cuierele de aramă și măciuliile grătarelor luceau de-ndată ce se strecura înăuntru o rază de soare". [6] Căldura se îmburghezește : „Luau dejunul la gura șemineului". [7] Cu mai multă intensitate, pînă la

---

[1] *D. B.*, II, 15, p. 238.
[2] *D. B.*, II, 15, p. 238.
[3] *D. B.*, II, 15, p. 238.
[4] Gustave Flaubert, *Madame Bovary, nouvelle version précédée des scénarios inédits, op. cit.*, p. 18. Despre folosirea repetată a lui *a pîlpîi, pîlpîitor* (flamber, flambant), cf. nota 4 de la p. 5.
[5] *Op. cit.*, pp. 14 și 18.
[6] *D. B.*, III, 5, p. 275.
[7] *D. B.*, III, 5, p. 270.

apăsare, Emma percepe căldura la sfîrșitul zilei, la coafor :

> Era cald în încăperea mică și prea scundă a coaforului, în care, printre peruci și pomezi, duduia o sobă. Mirosul de fiare de frizat și mîinile pline de grăsime care-i umblau prin cap o toropeau repede și atîpea puțin sub cearșaful alb de pe umeri. [1]

Senzațiile de frig sînt rezervate situațiilor de întoarcere ; asocierea frigului cu sfîrșitul unui itinerar marchează admirabil *sensul* mișcării de degradare calorică : se *merge* spre frig. Astfel, cînd se întoarce într-o noapte cu Léon, în barcă, și cînd îl aude pe luntraș vorbind despre o petrecere al cărei suflet a fost Rodolphe :

> Ea se înfioră.
> — Te doare ceva ? zise Léon, apropiindu-se de ea.
> — Nu-i nimic. Pesemne răcoarea nopții. [2]

Încă și mai limpede, cînd se încheie descrierea întoarcerii Emmei la Yonville, în diligența condusă de atît de bine numitul Hivert *, frigul se accentuează ca o senzație fizică de nesuportat, strîns legată de starea afectivă :

> Copleșită de tristețe, cu groaza în suflet, Emma dîrdîia în hainele ei, și simțea că-i e tot mai frig la picioare. [3]

Alte pasaje nu se limitează doar la degradarea termică, ci îi adaugă contrastul dintre percepția sinestezică și calma contingență a lumii (contrast exemplificat, printre altele, la începutul romanului, de suprapunerea dintre

---

[1] *D. B.*, III, 5, p. 277.
[2] *D. B.*, III, 3, p. 269.
* Aluzie la *hiver* = iarnă (N. T.).
[3] *D. B.*, III, 5, p. 278.

bătaia tîmplelor și cotcodăcitul găinii). Așa e scena supeului de la Rouen, după balul de lăsata secului :

> Ceilalți se puseră pe mîncat ; ea nu se-atinse de nimic ; simțea *arzîndu-i* fruntea, înțepături în pleoape și ca un *sloi de gheață* de-a lungul trupului. [1].

Pe parcursul frazei, rapida trecere de la foc la frig, într-o mișcare descendentă, de la „frunte" la „piele" *, figurează, în fapt, simultaneitatea percepțiilor opuse. Acestora le urmează, în seria senzorială, un grup mixt în care senzațiile lăuntrice și senzațiile exterioare (olfactive) se amestecă pînă la a atinge limita la care, aflată în pragul leșinului, conștiința de sine dispare :

> Îi mai răsunau în cap scîndurile podelei din sala de bal, săltînd încă sub bătaia ritmică a miilor de picioare care dănțuiau. Pe urmă, mirosul de punch și fumul de țigară o amețiră. Îi veni rău ; o duseră la fereastră. [2].

Emma țopăise toată noaptea „în sunetul furios al tromboanelor". [3]. O rămășiță chinestezică perpetuează scîndurile podelei din sala de bal și pulsația lor în capul eroinei. Această remarcabilă variație a temei *bătăii* arată conștiința invadată de materialitatea *lucrului* comun, care înlocuiește viața proprie a individului ; această „bătaie ritmică" este reziduul derizoriu al unei nopți de petrecere ; și tocmai acest zgomot mental înlocuiește, pentru moment, în gîndirea Emmei, neliniștea cu privire la bani și dezgustul pe care Léon i-l inspiră acum. Ajunsă în acest punct al degradării și epuizării, Emma nu mai

---

[1] *D. B.*, III, 6, p. 302. Citim, în „prima versiune" : ....și frig în toată pielea, ca și cum s-ar fi scufundat într-o baie de gheață" (ed. Pommier-Leleu, *op. cit.*, p. 569).

* În original : *„un froid de glace à la peau"* (N. T.).

[2] *D. B.*, III, 6, p. 302.

[3] *D. B.*, III, 6, p. 301.

simte nici măcar bătaia propriilor artere. Această deposedare o lasă pe Emma, literalmente și în întregime, pradă „miilor de picioare" ale mulțimii dănțuitoare. În prima versiune a romanului, nu mirosul de „punch", ci cel de „alcool *aprins*" [1], amestecat cu „fumul de țigară" o amețea pe Emma. Nu e aici doar o nouă opoziție termică între *căldura* flăcării sau a punchului, și *răceala* (implicită) a ferestrei deschise. Pe deasupra, mirosurile sînt omologii pulsației podelei : sînt niște emanații, resturi, duhori. Din plăcere, sau din substanțele aflate în legătură cu ea (de-a lungul romanului, trabucul joacă în această privință un rol emblematic) nu mai rămîn decît *urme* spectrale, a căror materialitate e totuși destul de grea pentru a provoca o indispoziție subită. Scurta eclipsă de conștiință a Emmei este marcată de fraza în care ea a devenit obiect pentru un subiect anonim *(on* la porta — o duseră), în timp ce, cu puțin înainte, era încă în situația de subiect care percepe *(„ea simțea")*.

Tăietura marcată de trecerea la alineat poate fi citită ca întoarcere la conștiință, ca reîncepere a actelor perceptive ale Emmei. Descrierea impersonală a peisajului are valoare ca figurație a spectacolului pe care-l înregistrează fără efort o privire încremenită, lăsată fără apărare în voia evidențelor lumii exterioare:

> Începea să se crape de ziuă, și o pată mare, purpurie, se întindea pe cerul palid spre Sainte-Catherine. Rîul plumburiu se înfiora în bătaia vîntului; pe poduri nu mai era nimeni ; se stingeau felinarele. [2].

Lucrurile, părăsite în voia calmei lor existențe, sînt evocate prin efecte stilistice multiple, concurînd în mod admirabil la crearea impresiei de încetinire ; formule incoative, verbe reflexive, verbe intranzitive, imperfecte :

---

[1] *Madame Bovary, nouvelle version,* ed. Pommier-Leleu, *op. cit.*, p. 569.

[2] *D. B.*, III, 6, p. 302.

tot atîtea mijloace care *etalează* acțiunile pe care obiectele lumii par a le înfăptui separat, fiecare pentru sine (a se crăpa de ziuă, a se întinde, a se înfiora, a se stinge). Dar aceste verbe reflexive, ce exprimă realitatea materială abandonată legii sale proprii, o includ și pe Emma. Ele au început cu „elle s'évanouissait" (îi veni rău). Cum să arăți mai bine că, timp de o clipă cu limite nedefinite, Emma a alunecat pînă la a trăi ca un lucru printre lucruri? Ea va ieși la suprafață din această stare, încă o dată, printr-un verb reflexiv :

> Între timp își veni în fire *[se ranima]* și începu să se gîndească la Berthe, care dormea acolo, departe, în camera bonei. Dar trecu o căruță plină de șine lungi, sunînd asurzitor a fierărie [1].

Un efect de contrast intervine de data asta între nelămuritul gînd matern al Emmei și trecerea brutală, absurdă, a zgomotoasei căruțe care (așa cum ne înștiințează acel dar) șterge acest gînd : nouă victorie a lumii din afară. Încă ceva care *trece*, ca și rîul ; iarăși materia opacă ; încă o percepție auditivă care vine să ocupe, în mod agresiv, întreg cîmpul conștiinței. Cotcodăcitul găinii deschidea gîndirii cititorului, în primul nostru exemplu, un întreg orizont rustic ; acum, acest prim vehicul al dimineții, „sunînd asurzitor a fierărie", semnalează apăsările epocii industriale, care se adaugă regularităților lumii naturale. (Vom nota că niște cuvinte precum *a se înfiora, vibrații,* care se aplică aici lucrurilor, au fost de mai multe ori folosite în cursul romanului, pentru a spune ce se întîmplă cu trupul, cu nervii Emmei. Să ne reamintim trezirea de după dragoste, în pădure : Emma aude un „țipăt nedeslușit și prelung", ce vine să se amestece „ca o muzică, cu ultimele *tresăriri [vibrations]* ale ner-

[1] *D. B.*, III, 6, p. 302.

vilor ei zbuciumați". [1] Nu este, oare, vibrația, în lumea flaubertiană, limita asimptotică la care tind să se reunească fenomenele materiei și cele ale vieții senzoriale ?)

În pasajul pe care tocmai l-am citit, evenimentele senzorialității interne (căldură, răceală de gheață, amețeală, leșin) sau fugara imagine a copilului adormit fac loc, fără tranziție, evidenței de netăgăduit a unei lumi care-și urmează cursul, potrivit legii unei alte curgeri a timpului, fără legătură cu subiectivitatea pe care o invadează și copleșește. Multe alte episoade ale romanului ar confirma ceea ce am constatat mai înainte : experiența sinestezică, dusă adesea la paroxism, este o experiență a frontierelor ; în clipa următoare, contingența lumii învinge din nou. La această frontieră, conștiința personajului, aflată la limitele propriei sale istorii, e gata să se verse în ceea ce e lipsit de istorie : combinațiile materiei, indiferența vieții și a morții, imensa inerție a tot ce *există*. La nivelul său cel mai înalt de accentuare, experiența sinestezică (artere care bat, piept apăsat, cap înfierbîntat) reprezintă ultima treaptă, ultima piedică înaintea izbucnirii victorioase a contingenței *neînsemnate* — adică: a cărei semnificație se constituie, negativ, o dată cu înfrîngerea conștiințelor care s-au izbit de ea.

*

Din acest neant al sensului, care, întîlnit dincolo de extrema percepție internă a individului, devine sensul însuși al neantului, Flaubert a făcut o figură a romanului său: orbul. El este fața hidoasă a realului în exces, care se prăbușește ca într-o prăpastie atunci cînd frămîntarea corporală a atins ultimele sale limite. Este personajul rezervat pentru *a se adăuga*, cu o grea funcție premonitorie, povestirii zilelor de dragoste de la Rouen : el apare în timpul călătoriei de întoarcere, la căderea nopții, între momentul de iluminare pe care îl trăiește Emma privind în urma ei „boarea luminoasă" [2] a orașului ce se-ndepăr-

[1] *D. B.*, II, 9, p. 172.
[2] *D. B.*, III, 5, p. 277.

ta, și sfîrșitul parcursului, cînd dîrdîie simțind „că-i e tot mai frig la picioare, cu moartea în suflet". [1]. El este, așadar, inserat, în mod foarte evident, în progresiunea degradeului termic. În momentul teatralei sale apariții, coincizînd cu sfîrșitul agoniei Emmei, el este, într-un mod și mai accentuat, vocea exteriorului : ultima percepție, cea din urmă întîlnire sensibilă, pentru o ființă în care se stinge percepția de sine.

Pentru a figura (din punctul de vedere superior al artistului martor) ceea ce pentru conștiința personajului survine la limita nereprezentabilului, chipul orbului nu poate fi el însuși decît un chip *desfigurat :* ...„Vedeai în locul ochilor două orbite căscate, sîngerînd. Carnea se destrăma în pielițe roșii" [2]...

În seria țipetelor îndepărtate sau apropiate [3] — care începe cu cotcodăcitul găinii la Bertaux și se încheie cu „cucurigul unui cocoș" [4] pe cînd trece cortegiul funerar al Emmei — orbul este unul dintre elementele de legătură cele mai importante. Poate că el este deja acela pe care trebuie să-l ghicim atunci cînd Emma, după actul iubirii cu Rodolphe, aude „departe de tot, dincolo de pădure [...] pe celelalte coline un țipăt nedeslușit și prelung, o voce *tărăgănată*" [5]... În orice caz, vocea orbului capătă același caracter, atunci cînd se agață de diligență : „Vocea lui, la început slabă și scîncitoare, devenea ascuțită. Se auzea *tărăgănată* [se trăinait] în noapte ca tînguirea nedeslușită a unei cumplite dureri fără sfîrșit [...] avea în ea ceva îndepărtat care pe Emma o tulbura". [6] Sub biciul lui Hivert, orbul va cădea în noroi, urlînd.

---

[1] *D. B.*, III, 5, p. 277.

[2] *D. B.*, III, 5, p. 277. Într-unul din primele scenarii cerșetorul era un olog. Cf. C. Gothot-Mersch, *La Genèse de Madame Bovary*, Paris, Corti, 1966, p. 201.

[3] Cf. J.-B. Pontalis, *La maladie de Flaubert*, în *Après Freud*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 290-291.

[4] *D. B.*, III, 10, p. 346.

[5] *D. B.*, II, 9, p. 172. Apropierea a fost semnalată de Léon Bopp, *Commentaire de Madame Bovary*, Neuchâtel-Paris, 1951, p. 252.

[6] *D. B.*, III, 5, p. 278.

Cu un alt prilej, cînd Hivert îi cere să „dea o reprezentație", el scoate „un fel de urlet înăbușit" care o „dezgustă" pe Emma și o îndeamnă să-i dea — gest de o extraordinară valoare simbolică — „tot ce mai avea" : „o piesă de cinci franci". [1] El nu este doar cel care face auzit urletul ; e, pentru Emma cel puțin, și cel care provoacă țipătul :

> Uneori apărea deodată cu capul gol, în spatele Emmei. Ea se ferea țipînd. [2].

Acest țipăt, înaintea unui chip deja chinuit de moarte, nu e deosebit de cel pe care-l va scoate Charles, după reveria lui la căpătîiul Emmei, cînd va ridica vălul mortuar :

> Avu o curiozitate îngrozitoare : încetișor, cu vîrful degetelor, palpitînd, ridică voalul. Dar scoase un țipăt de spaimă și ceilalți doi se treziră. [3].

Dar mai ales Emma este aceea care, pe patul de moarte, va relua „urletul înăbușit" [4] (cuvintele sînt exact aceleași) pe care-l emisese orbul „dînd reprezentația" ; va fi rîndul ei să *„țipe* înfricoșător" [5] și, în cele din urmă, în ultima clipă a vieții sale, să *rîdă* percepînd cîntecul și „crezînd că vede fața hidoasă a nenorocitului". [6].

De fapt, această agonie este, oarecum, sumbrul buchet final al sinesteziei — a unui corp ce se ascultă pierind sub efectul otrăvii (în timp ce scena e arătată, simultan, din afară, așa cum o văd cei ce asistă la fazele succesive ale unei distrugeri pe care stîngăcia lor o accentuează).

---

[1] *D. B.*, III, 7, p. 310.
[2] *D. B.*, III, 5, p. 278.
[3] *D. B.*, III, 9, p. 342.
[4] *D. B.*, III, 8, p. 325.
[5] *D. B.*, III, 8, p. 328.
[6] *D. B.*, III, 8, p. 335.

Trebuie, oare, să enumerăm întreaga serie perceptivă care începe cu „gustul iute" simțit de Emma după o scurtă atipire ? Să insistăm mai ales asupra faptului că, în această povestire, totul pornește de la un moment de atenție lăuntrică : „Se supraveghea [s'épiait] curioasă, ca să-și dea seama dacă suferă". [1]. (Acest corp întins, ascultînd ceea ce se va produce în obscurul său destin organic, este cel dintîi dintr-o întreagă serie de „trupuri culcate", stînd la pîndă, a căror reprezentare insistentă ne-o va oferi literatura modernă, pînă la Samuel Beckett). Va urma „gustul de cerneală", sufocarea, setea, greața, „răceala de gheață" care urcă „din picioare pînă la inimă" ; dacă într-un anumit moment, „toate zgomotele de pe pămînt" s-au șters, acoperite de „tînguirea mereu întreruptă a acestei sărmane inimi, dulce și nedeslușită, ca ecoul cel din urmă al unei simfonii care se aude din ce în ce mai de departe" [2], un ultim zgomot va ajunge pînă la Emma, și acesta va fi cîntecul orbului :

> Deodată se auzi pe trotuar un bocănit de saboți grei și hîrșcîitul unui baston ; și se înălță o voce aspră care cînta :
>
> Cînd arde soarele-n amiază,
> Iubire fetele visează. [3].

Căldura, în acest moment, face loc, în corpul Emmei, frigului definitiv. Căldura nu mai este decît un *cuvînt* dintr-un cîntec fără perdea, care reduce la nivelul clișeului ispitele carnale ale căror urmări Emma le-a suferit pînă la a muri din pricina lor. Ironia procedeului este evidentă : ea constă în a deplasa în registrul unei opere derizorii, citată în fragmente — cîntecul găsit de Flaubert la Restif —, elementul care a jucat un rol hotărîtor în destinul Emmei, și care a marcat momentele glo-

[1] *D. B.*, III, 8, p. 324.
[2] *D. B.*, III, 8, p. 327.
[3] *D. B.*, III, 8, pp. 334-335.

rioase ale senzualității ei. „Și în tot ce urma era vorba de păsări, de soare, și de frunziș“ [1]. S-a putut observa că avem aici esențialul din decorul plimbării călare, în pădure, cu Rodolphe. [2] Faptul că această căldură se îndepărtează pînă ce nu mai aparține, „în abis“, decît unui text în text, unei povestiri în povestire, ai cărei octosilabi și al cărei lexic oferă despre dragoste o viziune *diminutivă*, iată faptul care manifestă în mod sfîșietor triumful principiului opus — frigul — în povestirea principală. Strofa care-o evocă pe culegătoare (sau pe femeia care adună spice), introducînd totodată (în împrejurarea de față) un echivoc macabru legat de semnificația *coasei*, sună ca un ecou grotesc, care reduce la o vinietă ridicolă cîteva dintre situațiile apărute în povestea Emmei.

Cîntecul spune :

> Ca să adune mai cu zor
> Tot grîul care-a fost cosit,
> Nanette se-apleacă pe ogor,
> Spre brazda ce l-a dăruit.

Să ne amintim de prima vizită la Bertaux, cînd Emma, mai promptă decît Charles, ridică de jos cravașa căzută „între saci și perete“ :

> [...] *Se aplecă peste saci.* Din politeță, Charles se repezi și el și, cum întindea brațul în aceeași direcție, simți cum pieptul lui atinge ușor spatele tinerei fete, aplecată sub dînsul.[3] [...].

În treacăt fie spus, agonia Emmei readuce în text, inversîndu-le sensul, un anumit număr de amănunte care apăruseră pentru prima oară la începutul romanului, cu

---

[1] *D. B.*, III, 5, p. 278.
[2] Léon Bopp, *Commentaire de Madame Bovary*, *op. cit.*, pp. 417-418.
[3] *D. B.*, I, 2, p. 32.

prilejul vizitei lui Charles la Bertaux, într-o zi de vară. El remarcase atunci „micile broboane de sudoare“ [1] pe umerii ei. Iat-o acum pe Emma otrăvită : „Broboane de sudoare se prelingeau pe fața ei vînătă“. [2] Ne amintim de „vîrful limbii“ care, „trecut printre dinții ei delicați, lingea încetișor fundul paharului“. [3] Cînd se apropie ultima clipă a Emmei, citim : „Toată limba îi ieși din gură“. [4] Sînt, acestea, tot atîtea evenimente infime, pe care povestirea le înscrisese în „căldura unei zile frumoase“. *

Mai mult încă, atunci cînd, sub ochii lui Rodolphe, într-o altă zi de vară, Emma vîrîse ligheanul sub masă — după ce i se luase sînge țăranului și Justin avusese o sincopă — postura ei fusese tocmai aceea pe care cîntecul o încarcă de un erotism frivol :

> [...] În mișcarea pe care-o făcu aplecîndu-se, rochia ei (era o rochie galbenă de vară, cu patru volane, lungă și largă la poale) se înfoie în jurul ei pe lespezile sălii ; și, cum Emma, aplecată, se clătina puțin cu brațele întinse în lături, rochia înfoiată făcea cute din loc în loc, după cum își mlădia mijlocul“. [5]

Comparația textelor este izbitoare și ne permite să măsurăm întreaga distanță, atunci cînd imaginea femeii-aplecate-într-o-zi-de-vară devine fragmentul de povestire pe care îl vehiculează, în cupletele sale, un *mic gen* poe-

---

[1] *D. B.*, I, 3, p. 36.
[2] *D. B.*, III, 8, p. 325.
[3] *D. B.*, I, 3, p. 36.
[4] *D. B.*, III, 8, p. 334. În neobișnuitul vis din 2-3 martie 1856, publicat de Geneviève Bollème în *Mercure de France* din ianuarie 1964, Flaubert este persecutat, într-un pat mare, de „o bătrînă hidoasă“ : „...A scos spre mine o limbă prea lungă (pentru a fi limbă) ; limba se încovoia ca un șarpe : era verde și acoperită de solzi“.

* În original, primul vers din cîntecul orbului : „Souvent, la chaleur d'un beau jour“... (Adesea, căldura unei frumoase zile“...).

[5] *D. B.*, II, 7, p. 140.

tic ; efectul derizoriu al reducției este și mai limpede în ultimele două versuri :

Bătu atunci un vînt nespus
Și fusta-i *flutură în sus.*

Poantei metaforice a cîntecului deochiat îi răspunde, la același timp al verbului (perfectul simplu, care exprimă evenimentul punctual, ireversibil), într-o mișcare spațială inversă, paroxismul în care corpul Emmei își încheie viața : „Un spasm o abătu iar pe saltea". Paralelismul final al celor două povestiri suprapuse face și mai ascuțit contrastul dintre ele. *Finitudinea* experienței amoroase este manifestată în mod impresionant de aceste fărîme dintr-un *„mic* cîntec", în care totul se *reduce* la fluturarea unei fuste ; însă acest eșantion de „poezie *fugară*" își capătă întreaga însemnătate *a contrario,* de la faptul că e cîntat de un personaj a cărui voce întîrzie, se lungește, se tărăgănează, la fiecare apariție, într-un urlet ce invadează durata, și al cărui chip se ridică, de data aceasta, „în întunecimile *veșnice*".[1] Orbul este transcendența neagră care depășește viața proprie a individului : el nu poate fi auzit, zărit (în mod halucinatoriu în cele din urmă) decît în momentul în care individul, pierzîndu-se pe sine însuși, nemaipercepînd nimic din trupul său secătuit, ajunge, printr-un ultim efort, la perceperea lucrului care vine după aceea, la viziunea valului care-l și înghite. Cel din urmă rîs al Emmei — „rîs cumplit, fioros, desperat"[2] — pare să rezulte din conștiința contrastului dintre viața ce se îngustează, pînă la acest cîntec derizoriu, pînă la fusta aceasta care flutură în vînt, și eternitatea lucrurilor, în care „ochii ficși,

[1] *D. B.,* III, 8, p. 335.
[2] *D. B.,* III, 8, p. 335.

holbați"[1] ai Emmei se confundă deja cu cele „două orbite căscate"[2] ale orbului.

Totuși, focul „real" nu e absent din această scenă: el strălucește în flăcările sfeșnicelor și în șemineul în care Bournisien aruncă „bucățelele de vată muiate în untdelemn"[3], după ultimele contacte rituale cu ochii, nările, gura, talpa picioarelor; focul mistuie rămășițele vieții senzuale; și strălucește la capătul „luminării sfințite" în jurul căreia Emma nu izbutește să „strîngă degetele":[4] flacără care este un „simbol al slăvilor cerești de care în curînd avea să fie înconjurată".[5]. Această făgăduială aparține, conform modului „indirect liber", discursului lui Bournisien, și prelungește prevestirea (gîndită, poate, de Emma) a „viziunilor veșnicului extaz", la apariția preotului și a „patrafirului (său) violet".[6]. După cum se vede, dacă acea *căldură* a fost deplasată în versurile unui „mic cîntec", *flacăra*, deși prezentă, este deplasată la rîndul ei în registrul ritualului, în care, fără a fi propriu-zis un citat, este condusă de un cod preexistent, asociată „murmurului surd al silabelor latinești".

Însă faptul al cărui simbol vestitor este considerată a fi, adică „slăvile cerești", nu e decît o ultimă iluzie, pe care o va acoperi viziunea finală a „întunecimilor veșnice", pecetluite cu chipul și glasul orbului. Se înțelege că speranța lui Homais — de a-l vindeca pe orb — rămîne literă moartă, și că e nevoit să se mulțumească cu obținerea „internării pe viață într-un azil".[7]. Optimismul progresist și scientist al farmacistului nu are alt mijloc, în fața acestei figuri în care se încarnează și descărnează

---

[1] *D. B.*, III, 8, p. 335; în originalul francez: „la prunelle fixe, béante".
[2] *D. B.*, III, 5, p. 277; în originalul francez: „deux orbites béantes".
[3] *D. B.*, III, 8, p. 333.
[4] *D. B.*, III, 8, p. 333.
[5] *D. B.*, III, 8, p. 333.
[6] *D. B.*, III, 8, p. 333.
[7] *D. B.*, III, 11, p. 352.

un sacru inversat, decît evitarea întîlnirii cu ea, recurgînd la constrîngerile legale ale închiderii.

*

Ultima tentativă a Emmei pe lîngă Rodolphe avusese loc pe o vreme de dezgheț. Pămîntul era moale, „un vînt călduț îi sufla în obraz". [1]. Cade o ploaie măruntă în momentul priveghiului ; noaptea, Charles aude „vîntul" suflînd și „miresmele jilave" [2] ridicîndu-se. O „boare răcoroasă" de primăvară adie în momentul înmormîntării. [3] În acest amestec termic, în această atmosferă în care frigul cedează cu începutul căldurii care revine, este, desigur, reamintirea „vremii de dezgheț" cînd Charles a văzut-o pe Emma la Bertaux, într-una din primele ocazii („surîdea [...] căldurii blînde de afară, și se auzeau picăturile de apă, căzînd una cîte una pe mătasea întinsă" [4]). Analizînd imaginile picăturii și jilăvelii, Jean-Pierre Richard a arătat foarte bine cum „viața și moartea se reîntîlnesc" [5] în ele. Aceste imagini se asociază în egală măsură cu timpul germinației și cu cel al putrezirii ; ele le implică în mod simultan. Decorul înmormîntării este o zi de primăvară în care „tot felul de zgomote vesele" umplu „zarea". [6] Ca și cum rezolvarea contrastelor termice care regizaseră romanul la nivelul lucrurilor și al senzațiilor, ar fi semnalul sfîrșitului său [7] — al continuării existenței colective, conform regimului *temperat* a cărui teorie o formulase Homais încă din primele sale vor-

---

[1] *D. B.*, III, 8, p. 319.
[2] *D. B.*, III, 9, p. 342.
[3] *D. B.*, III, 10, p. 346.
[4] *D. B.*, I, 2, p. 32.
[5] Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Le Seuil, 1954, pp. 138-139.
[6] *D. B.*, III, 10, p. 346.
[7] Despre problema „sfîrșitului" la Flaubert, cf. Victor Brombert, *L'Education Sentimentale : articulations et polyvalence*, in *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, 10/18, 1975, îndeosebi pp. 61-64.

be, și al cărei triumf va fi pus în lumină de „crucea de onoare“ a farmacistului.

*

Se știe, din lectura corespondenței și a textelor „autobiografice“, tot ce a luat Flaubert din propria sa experiență (a dorinței, a iluziei, a corpului), pentru a-l atribui Emmei : „globule de foc“, bătăi ale tîmplelor, amețeli, sufocări, aspirații spre depărtările iluzorii. Se știe și ce ecou a avut în el după aceea experiența pe care o imaginează în trupul Emmei : crize de nervi, gustul otrăvii. Este aici o circularitate a experienței personale și a imaginației literare, a cărei formulă nu poate decît să recurgă la structura chiasmului : Flaubert figurează în corpul Emmei niște senzații pe care le-a încercat el însuși; și încearcă în trupul său senzațiile pe care le-a figurat în subiectivitatea carnală a Emmei.

Într-un moment care precede cu puțin ultima fază a agoniei sale, Emma dorește să-și vadă chipul : ...„Cu o voce deslușită, *ceru oglinda* și rămase cîtva timp aplecată deasupra ei, pînă în clipa cînd *lacrimi mari începură să-i curgă din ochi*“.[1] Flaubert îi scrisese Louisei Colet (în 8-9 mai 1852) : „Dacă *Bovary* valorează ceva, acestei cărți nu-i va lipsi inima. Ironia mi se pare totuși că domină viața. De unde vine faptul că, atunci *cînd plîngeam, m-am privit adesea în oglindă ca să mă văd?* Această înclinație de a plana asupra ta însuți este, poate, izvorul oricărei virtuți“.[2] O lectură paralelă a *Corespondenței* și a capitolului otrăvirii sugerează cu insistență ideea unei *repetiții reflexive*, în senzațiile atribuite Emmei, a sentimentelor pe care Flaubert spunea cu încăpățînare că le

[1] *D. B.*, III, 8, p. 334.

[2] Pentru textele *Corespondenței*, vom da, ca regulă generală, datele scrisorilor, fără a mai trimite la paginația unei ediții anume. Pentru scrisorile anterioare anului 1851, am urmat textul foarte sigur oferit de Jean Bruneau (Flaubert, *Correspondance*, t. I, Paris, Pléiade, 1973). Pentru celelalte scrisori, am urmat textul dat de Maurice Nadeau în *Opere de Gustave Flaubert*, 18 vol., Lausanne, Editions Rencontre, 1964.

încearcă față de personajele sale. De cîte ori nu insistă el, de exemplu ,asupra dezgustului pe care i-l inspiră! El n-a contenit să proclame că „fetiditatea fondului" îi făcea „rău la stomac" (16 aprilie 1853) : „Vulgaritatea subiectului meu îmi provoacă uneori *greţuri*" (12 iulie 1853). Cuvîntul *greață*, ce nu apare decît o singură dată în roman, marchează o etapă a otrăvirii : „Și o apucă o greață atît de năprasnică, încît de-abia avu timp să-și ia batista de sub pernă". [1]. Cîte dorințe de a voma, atunci cînd Flaubert vorbește despre chinurile pe care i le prilejuiește cartea sa : „Cartea asta [...] mă torturează în așa măsură (și dacă aș găsi un cuvînt mai tare, l-aș folosi), încît sînt uneori bolnav *fizic* din cauza ei" (sublinierea e a lui Flaubert). Sînt trei săptămîni de cînd am adesea dureri care mă fac să leșin. Alteori, sînt senzații de apăsare sau de vomă în timpul mesei. Totul mă dezgustă" (17-18 octombrie 1853). În roman, Emma vomează în cursul lungii boli care urmează fugii lui Rodolphe : „Începu să aibă și vărsături în care Charles bănui primele simptome de cancer". [2] În mod mai dramatic, pe patul de moarte, ea vomează de mai multe ori : „La ora opt începu iar să verse". [3]. Iar după nepotrivita administrare a vomitivului de către Canivet : „Curînd, începu să verse sînge". [4]. Singular ecou, în care personajul devine substitutul cathartic al emoțiilor, al „senzațiilor" („envies") de greață încercate de scriitor pe cînd îi închipuia „biografia" și „lumea" provincială.

Însă ecoul cel mai izbitor este cel care dă otrăvii, în gura eroinei, gustul lichidului de care „omul-pană" este legat printr-o profundă fascinație ; Flaubert scrisese, la 14 august 1853 : „Cerneala este elementul meu natural. Frumos lichid, de altminteri, lichidul ăsta întunecat! Și *primejdios!* Cum te îneci în el! Cum te mai atrage!" Această *primejdie* devine *îngrozitorul gust de cerneală*,

[1] *D. B.*, III, 8, p. 325.
[2] *D. B.*, II, 13, p. 220.
[3] *D. B.*, III, 8, p. 325.
[4] *D. B.*, III, 8, p. 328.

care precizează și prelungește „gustul iute" în care se manifesta primul semn al otrăvirii Emmei. Și, ca și cum ar fi voit să insiste și mai mult asupra imaginii cernelii, Flaubert introduce aceste amănunte extraordinare în povestirea toaletei mortuare :

> Pe urmă se aplecară să-i pună coroana.
> Trebuiră să-i ridice puțin capul și atunci un val de lichid negru îi ieși din gură, ca și cum ar fi vărsat. [1].

Eroina a cărei înflăcărare și-a luat pretextele din imaginile literaturii de proastă calitate alunecă în moarte și în frigul definitiv cu gustul, în gură, al lichidului care i-a figurat existența. Dublare specular a intoxicației : acest destin, abătut de la calea cea dreaptă de farmecele lecturii, se încheie ca și cum s-ar denunța prin el și vraja scrisului. Nu pentru că Emma ar fi întruchiparea scriitorului în roman (în ciuda faimosului „sînt eu") : ea dezvăluie puterea ucigașă a ceea ce scriitorul numește „elementul" său.

*

Printre hotărîrile pe care i le atribuie lui Flaubert, Baudelaire o formulează, cu o perspicacitate aparte, și pe aceasta : „Vom fi *de gheață* povestind pasiuni sau întîmplări de care oamenii de rînd se înfierbîntă" [2]... Și prin aceasta el regăsește opoziția termică despre care am văzut cît de importantă era în interiorul romanului. Dar Baudelaire îi conferă o valoare estetică : *gheața* definește „sîngele rece" al artistului : „Vom fi, cum spune școala, obiectiv și impersonal". [3].

Metaforă aparent banală, această noțiune de răceală pusă în legătură cu ambiția măiestriei ! Să ai capul rece

---

[1] *D. B.*, III, 9, p. 340.
[2] Charles Baudelaire, *„Madame Bovary par Gustave Flaubert"*, in *Oeuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Paris, Pléiade, 1976, t. II, p. 80.
[3] *Ibid.*

și inima caldă : versiune post-romantică a „paradoxului" lui Diderot. Să remarcăm însă aici că Baudelaire nu marchează numai distanța dintre cele două facultăți, sau dintre artist și „oamenii de rînd" ; el ne vorbește despre o artă care are tocmai ca obiect, în răceala ei, de a reprezenta vulgara cheltuire de căldură.

De fapt, Baudelaire mergea la țintă, și regăsea în mod intuitiv o idee pe care Flaubert, scriind *Doamna Bovary,* o variase de mai multe ori — în același timp pentru a-și justifica propria metodă, și pentru a-i veni în ajutor prea efuzivei Louise Colet :

> Trebuie să scriem mai *rece*. Să nu ne încredem în acel soi de încălzire numit inspirație și în care intră adesea mai multă emoție nervoasă decît forță musculară. În clipa asta, de pildă, sînt foarte bine dispus, fruntea îmi arde, frazele îmi vin [...]. Însă cunosc aceste baluri mascate ale imaginației de la care te întorci cu moartea în inimă, sleit, după ce n-ai văzut decît lucruri false și n-ai debitat decît prostii. *Totul trebuie făcut la rece,* fără grabă. Cînd Louvel a vrut să-l ucidă pe ducele de Berry, a luat *o carafă cu sirop de migdale* și nu și-a ratat lovitura. [1]

Un pahar cu sirop de migdale : ne amintim, este „lichidul rece" pe care Charles se duce să-l caute la bufetul teatrului, ca s-o ajute pe Emma, sufocată de palpitații ! Dar nu această coincidență trebuie să ne izbească cel mai mult aici. Ceea ce merită într-adevăr atenția noastră, este faptul că frigul e asociat mai întîi, după linia descendentă a degradeului termic, căderii care urmează după „balurile mascate ale imaginației" (precum sărăcăciosul bal de lăsata secului de la Rouen) și că apoi își găsește manifestarea exemplară în calma reușită a

[1] Către Louise Colet, 27-28 februarie 1853.

unui asasinat premeditat. Frigul are deci o dublă ocazie de a triumfa, fie prin eșecul inevitabil al încălzirii (și atunci este frigul decepției), fie în „lovitura" pe care n-o ratezi. Însă în ambele cazuri, moartea este prezentă — sub înfățișarea ucigașă sau în sentimentul „morții în inimă".

Arta, moartea, frigul — „marele aer rece al Parnasului" [1] — sînt ideile pe care Flaubert le adună în 16 septembrie 1853, într-o scrisoare către Louise Colet, dezvoltînd metafora continuă a urcușului înspre culmi :

> Nu e, oare, viața de artist, sau mai degrabă o operă de Artă ce trebuie înfăptuită, ca un munte mare ce trebuie escaladat ? Grea călătorie [...]. E frig și veșnicul uragan al zonelor înalte îți smulge în trecere pînă și ultima zdreanță de îmbrăcăminte. Pămîntul e pierdut pentru totdeauna, iar țelul, fără îndoială nu va fi atins. E ceasul cînd îți socotești oboselile, cînd îți privești cu groază *degerăturile pielii* Nu ai nimic altceva decît o neîmblînzită dorință de a urca mai sus, de a sfîrși, de a muri. Uneori, totuși, o rafală de vînturi cerești vine și dezvăluie spre uimirea ta perspective fără de număr, nesfîrșite, minunate ! La douăzeci de mii de picioare sub tine zărești oamenii, o boare olimpiană îți umple plămînii uriași, și te consideri un colos avînd drept piedestal întreaga lume. Apoi, ceața cade din nou și continui pe pipăite, pe pipăite, jupuindu-ți unghiile de stînci și plîngînd în singurătate. Ce importanță are ! Să murim în zăpadă, să pierim în alba durere a dorinței noastre, în murmurul to

[1] Către Louise Colet, 23 decembrie 1853.

renților Spiritului, și cu chipul întors către soare !

„Să murim în zăpadă" : această agonie aproape mallarméană va fi fost precedată, cel puțin, de o efemeră fericire legată de sentimentul expansiunii corporale : vom fi devenit niște „coloși" cu „plămîni uriași". Frigul nu va fi fost, așadar, legat numai de sadismul ucigaș (Louvel omorîndu-l pe ducele de Berry), ci de un masochism, în care „jertfa" de sine merge mînă-n mînă cu o metamorfoză glorioasă.

Dar cea din urmă clipă în zăpadă este tocmai aceea în care chipul se întoarce spre soare, adică spre o sursă de căldură. Către îndepărtata căldură solară. În felul acesta, despărțirea de viață, apelul la frig, pot comporta nu numai o componentă de alb curat, ci, și mai mult, imaginea unui focar de lumină și de căldură superioară. „Deasupra vieții, deasupra fericirii, există ceva albastru și *incandescent,* un mare cer neschimbător și subtil ale cărui iradieri sosite pînă la noi sînt de ajuns pentru a însufleți lumea" [1]...

Acest frig lucid, această incandescență eterată, sînt răsplata celui care și-a luat avînt, care a știut să se ridice „deasupra lui însuși", „deasupra omenirii". Însă, la Flaubert, tema dominației nu recurge doar la metafora ascensională (în care urcușul prin zăpezi figurează versiunea aspră, atletică, primejdioasă, a *zborului* neoplatonic spre Binele inteligibil) ; ea se poate exprima și prin imaginea inversă, a unui exces de căldură cerebrală *coborînd* în străfundurile corpului : este beneficiul, dacă e să-l credem, pe care-l datorează „bolii (sale) de nervi" : „Boala mea de nervi mi-a făcut bine ; a deplasat totul pe elementul fizic și *mi-a lăsat capul mai rece* [2] [...]. „Amărăciunea, în loc să-mi rămînă în țeastă, a curs în membrele mele și le crispa în convulsii. A fost o *deviere* [3] (sublinierea lui Flaubert). Impresia încercată a fost aceea a

[1] Către Louise Colet, 29 noiembrie 1853.
[2] Către Louise Colet, 31 martie 1853.
[3] Către Louise Colet, 6 iulie 1852.

unui „torent de flăcări". [1]. Frigul vocației estetice este, am spune, rezultatul unei *convertiri* somatice. Însă, oricare ar fi pericolul imediat al acestei deplasări (care poate duce la sterilitate), cezura introdusă de „boala de nervi" în viața lui Flaubert echivalează cu moartea unui prim eu pasional, și cu nașterea unui al doilea eu, în același timp viu, simțitor, doritor, și absent din sine, spectator ironic al propriei sale vieți. Moartea, frigul, vocația artistică, reflexivitatea, ironia și rîsul de toate lucrurile se dezvăluie strîns solidare și interdependente :

> Cel care trăiește acum și care este eu nu face decît să-l contemple pe celălalt, care a murit. Am avut două existențe net deosebite. — Niște evenimente exterioare au fost simbolul sfîrșitului celei dintîi și al nașterii celei de a doua. Acest lucru e matematic. Viața mea activă, pasionată, emoționată, plină de tresăriri opuse și de senzații multiple, s-a încheiat la 22 de ani. Pe vremea aceea, am făcut mari progrese dintr-o dată, și s-a întîmplat altceva. Atunci, am împărțit, doar pentru mine, în două părți distincte, lumea și pe mine însumi : de-o parte

[1] Către Louise Colet, 2 septembrie 1853. De aceste crize de tip comițial se leagă episodul arsurii de la mîna dreaptă, prilejuită de tatăl lui Flaubert, care a pus să se verse apă caldă pentru a obține o mai bună dilatare a venelor, în cursul uneï dificile încercări de a-i lua sînge. Flaubert îi scrie Louisei Colet, la 20 martie 1847 : „Mă întrebi prin ce am trecut ca să ajung unde sînt. N-o vei ști nici tu, nici ceilalți, pentru că este de nespus. Mîna pe care mi-am ars-o și a cărei piele e încrețită ca la o mumie, este mai insensibilă decît cealaltă la frig și la cald. Sufletul meu e la fel, a trecut prin foc. Ce minune că nu se încălzește la soare !" Această metaforă a ceea ce este „de nespus" („indisable") este, în fond, o apărare împotriva cererii excesive a Louisei. Sartre, în *L'Idiot de la famille*, II, pp. 1885—1889, analizează incidentul ca pe un episod revelator al conflictului dintre tată și fiu. Să adăugăm că într-o scrisoare ulterioară către Louise Colet, Flaubert va invoca, la 6 iulie 1852, insensibilitatea sa termică pentru a justifica alegerea focului ca temă a scrisului : „Cu mîna mea arsă, am acum dreptul să scriu fraze despre natura focului".

> elementul extern, pe care-l doresc variat, multicolor, armonios, imens, și din care nu accept nimic altceva decît spectacolul, de care să mă bucur; de cealaltă elementul intern, pe care-l concentrez ca să-l fac mai dens și în care las să pătrundă, în largi efluvii, cele mai curate raze ale Spiritului, pe fereastra deschisă a inteligenței.
> [...] Nu sînt cu nimeni, nicăieri, nu sînt din țara mea și poate că nici din lume. [1]

Dar pentru acest om închis în felul acesta, privirea *de sus* [2] (analogă cu a lui Dumnezeu) nu poate fi de acum înainte decît o privire în jos (căci nu e vorba de a contempla, deasupra sa, soarele inteligibil, ci tocmai de a-și coborî privirea, cu mînie și milă, sub lumina Frumosului, spre viața „multicoloră" și prostească pe care o duc oamenii). Trebuie deci *să cobori din nou* către regiunile joase ale căldurii ; trebuie — și de data asta într-o mișcare către adîncuri — să regăsești arsurile, „fierbințelile" de care te-ai eliberat, și pe care arta cere totuși să știi să ți le „faci simțite" [3], după voie. „Ai simțit, oare, uneori, un fel de soare mare ce venea din adîncul tău și te orbea ?" [4] Tocmai din cauza acestor refulări sau a „devierilor" datorită cărora are capul rece, artistul păstrează o „vatră caldă" în propria sa experiență corporală, în propria sa „inimă" : „...E pentru că mi-am ținut multă vreme închise gurile de căldură". [5]. Această coborîre în căldura de jos, de îndată ce nu mai e vorba despre viața personală, îi permite artistului să devină „inima generală" a ome-

[1] Către Louise Colet, scrisorile din 31 august și 13 septembrie 1846.
[2] „Cînd vor fi scrise, oare, faptele din punctul de vedere al unei *glume superioare* (subliniat de Flaubert), adică așa cum le vede bunul Dumnezeu, de sus ?" (Către Louise Colet, 8 octombrie 1852).
[3] Către Louise Colet, 6 iulie 1852.
[4] Către Louise Colet, 26-27 mai 1853.
[5] Către Louise Colet, 31 martie 1853.

nirii, „în care toate venele răzlețe se reunesc". [1]. Dar acest lucru nu e lipsit de primejdie, iar pericolul sporește cu atît mai mult cu cît te scufunzi mai adînc spre căldura subterană... „Cine spune că din pricină că *te cobori tot mai mult în abisuri ca să respiri un aer mai cald*, nu sfîrșești prin a întîlni duhori funebre ?" [2] Este aici, gîndește Flaubert, o limită nesigură între inspirație și nebunie... Dar această coborîre, Flaubert spune, într-o altă scrisoare către Louise Colet, că a săvîrșit-o închipuind-o pe a sa Bovary : „Vei vedea dacă voi fi fost nevoit să cobor adînc în puțul sentimental".[3] Cel puțin certitudinea că personajul său trăiește și suferă în aceeași clipă „în douăzeci de sate din Franța" [4] atestă un fel de întoarcere la suprafață, prin generalizarea singularității „profunde". Această întoarcere la suprafață, acest nou urcuș, Flaubert le metaforizează în imaginea (în care reapare soarele din înalt) a apei care țîșnește din adîncul pămîntului :

> *Artistul trebuie să înalțe totul ;* el e ca o pompă, are în el o țeavă mare care coboară în măruntaiele lucrurilor, în straturile adînci. El aspiră și face să țîșnească în soare în jerbe gigantice ceea ce sub pămînt era plat și ceea ce nu se vedea. [5].
> [...] Într-un spațiu mare cît mîna, vîriți sonda și bateți-o cu ciocanul, vor țîșni fîntîni. Fîntîna arteziană e un simbol [...].[6].

Desigur, Flaubert înmulțește imaginile și nu se preocupă deloc, în scrisorile sale, să organizeze în mod coerent sistemul metaforelor pe care le folosește pentru a figura travaliul stilistic și efortul artei. Însă imaginile pe care tocmai le-am legat între ele, după o destul de precisă or-

---

[1] Către Louise Colet, 6-7 iunie 1853.
[2] Către Louise Colet, 1-2 octombrie 1852.
[3] Către Louise Colet, 1 septembrie 1852.
[4] Către Louise Colet, 14 august 1853.
[5] Către Louise Colet, 25-26 iunie 1853.
[6] Către Louise Colet, 14 decembrie 1853.

ganizare „secvențială“ (a cărei posibilitate Flaubert ne face doar s-o întrevedem, fără a o garanta în mod irevocabil) au cel puțin, în succesiunea lor, imensul interes de a sugera, și ele, un parcurs „termic“ : iar sensul acestui parcurs este în mod foarte exact *inversat,* în raport cu degradeurile termice a căror prezență repetitivă am constatat-o în povestirea romanescă însăși. Tocmai atunci cînd artistul coboară în căldura de jos, în „abisurile“ în care se respiră un aer mai cald, cunosc personajele sale iubirea „pîlpîitoare“, se construiește, de exemplu, simfonia comițiilor, avînd „în primul plan dialogul continuu al unui domn *încălzind* o doamnă“. [1] Iar atunci cînd povestirea alunecă de la sentimentul arzător la senzația corporală confuză și, de acolo, la lumea rece, la calmul lucrurilor sau la indiferenta atmosferă călduță, atunci a devenit textul, la capătul paragrafului sau al capitolului, jerba care țîșnește, înălțîndu-se din fîntîna arteziană către lumina din înalt. Ceea ce, pentru personaje, este cădere în frig, pierdere mortală, este dimpotrivă, pentru operă, incandescență în înălțimea recucerită, „deasupra vieții“. Dar ce este această alunecare ce atrage după sine făpturile fictive de la „căldura unei frumoase zile“ la frigul morții sau al nepăsării, — ce este, dacă nu un efect al artei, care, urmărind stilul, vrea deopotrivă căldura și frigul, armonia cea mai bogată și „șlefuirea“ cea mai netedă ? Romanul va fi realizat țelul artei, oferind imaginea specular inversată a însești mișcării artei. Cartea va fi putut deveni astfel o „carte despre nimic“, întrucît a reprezentat drept *ceva* — însă absurd și coruptibil — înflăcărările naive pe care arta le consideră ca fiind pericolul ei cel mai grav. Opera va fi făcut să triumfe recea lumină din înalt, conducînd căldurile omenești spre epuizare.

[1] Către Louise Colet, 15 iulie 1853. Comițiile se desfășoară de-a lungul unei zile toride. Homais o va scrie în stil împodobit : „Unde alerga mulțimea aceea, ca valurile unei mări înfuriate, sub revărsarea unui soare tropical, care-și răspîndea căldura pe țarinile noastre ?“ (II, 8, p. 164).

Dar corpul rămîne, pînă la capăt, parte cîştigătoare. Iar dacă opera, aşa cum am văzut, constituie oglinda inversată a mişcărilor artei, această reflectare nu presupune prin nimic descărnarea — care face atît de cenuşie, în vremea noastră, o întreagă literatură despre literatură. Dimpotrivă, la Flaubert (şi în mod deosebit în *Doamna Bovary*), substanţa carnală a romanului — chiar dacă, în prima intenţie a autorului său, va fi fost un fel de a muri faţă de sine şi de „a-şi face simţită" în mod fictiv, prin delegaţie, experienţa corpurilor romaneşti — înviorează o percepţie interioară a sinelui, legată, pînă la extaz, de producţia imaginarului. Vocaţia înălţimii reci se exprimă, aşa cum am constatat, nu numai prin imaginea escaladării, ci şi prin metamorfoza titanescă a corpului artistului, care devine un „colos" cu „plămîni uriaşi". Acest corp amplificat pare a fi o fantasmă compensatoare pentru a deveni lume după ruptura cu „lumea"; dar această ruptură s-a putut exprima, în alte momente, prin dorinţa de a nimici corpul: „Cine n-a simţit oboseala trupului său? Cît de greu îl apasă carnea!" [1] [...] „Şi eu aş vrea să fiu un înger; sînt plictisit de trupul meu, de mîncare, de dormit, şi pentru că am dorinţe. Am visat viaţa din mănăstiri, ascetismele brahmanilor etc... Tocmai acest dezgust faţă de fleacuri a dus la inventarea religiilor, a lumilor ideale ale artei". [2] Şi se ştie că, citind *Louis Lambert* de Balzac, Flaubert s-a recunoscut pe sine însuşi în încercarea de autocastrare a eroului nebun: „La sfîrşit eroul vrea să se castreze, dintr-un fel de manie mistică. Am avut, în mijlocul plictisurilor mele de la Paris, la nouăsprezece ani, această dorinţă (o să-ţi arăt pe strada Vivienne o prăvălie în faţa căreia m-am oprit într-o seară, preocupat de această idee cu o intensitate imperioasă), în timp ce am rămas doi ani întregi fără să văd vreo femeie. [...] Vine o clipă cînd *ai nevoie să te faci să suferi*, să-ţi urăşti carnea, să-i arunci cu noroi în faţă, atît ţi se pare de hidoasă. Fără dragostea pentru formă, aş fi fost poate un

[1] Către Louise Colet, 5-6 martie 1853.
[2] Către Louise Colet, 19 septembrie 1852.

mare mistic. Adaugă la aceasta atacurile mele de nervi, care nu sînt decît niște declivități involuntare de idei, de imagini. Elementul psihic sare atunci peste mine, iar conștiința dispare împreună cu sentimentul vieții. Sînt sigur că știu ce înseamnă să mori. Mi-am simțit adesea în mod limpede sufletul scăpîndu-mi, așa cum îți simți sîngele curgînd prin deschiderea unei sîngerări". [1] Însă strigoiul, chiar dacă e hotărît să se păstreze ca spirit pur, este prins din nou, în mod inevitabil, de revenirea la existența corporală — fie prin trezirea în el a aferențelor interne momentan înlăturate, fie prin necesitatea de a *întrupa*, într-o substanță verbală încărcată în întregime de armonici sensibile, ceea ce descoperă privirea purificată, care vede toate lucrurile de sus, și care se consacră închipuirii a ceea ce nu mai e pentru ea un obiect al dorinței carnale, ci obiect al *dorinței de reprezentare* : „Am modelat carnea ca un artist și o cunosc". [2] Aceste corpuri imaginate trebuie să existe prin virtutea stilului, iar „stilurile de rasă au venele pline de sînge". [3] Iar atunci cînd opera de reprezentare ajunge să reușească, prin muncă, sacrificii, frămîntări, în conștiința lui Flaubert se dă semnalul unei bucurii intense care, pentru a se rosti, nu are alt limbaj decît pe cel al sinesteziei. În „starea de suflet" superioară vieții, chiar dacă e numai întrevăzută, Flaubert încearcă un entuziasm care, în violența lui, investește corpul cu o emoție vitală elementară : el își simte pielea „înfiorîndu-se", „de la călcîie pînă la rădăcina părului". [4] Este uneori (ca atunci cînd scrie plimbarea lui Rodolphe și a Emmei) ecoul pe care-l au în el emoțiile trăite de personajele sale : după ce a știut să spună cum reîncepe să „circule" sîngele în „carnea" Emmei, cînd se prelungește și se calmează emoția erotică, el poate scrie, în scrisoarea fericită care vorbește despre această pagină împlinită : „E un lucru delicios să scrii, să nu mai fii tu, ci *să circuli*

[1] Către Louise Colet, 27 decembrie 1852.
[2] Către Louise Colet, 3-4 iulie 1852.
[3] Către Louise Colet, 15 iulie 1853.
[4] Către Louise Colet, 24 aprilie 1852.

în toată creația despre care vorbești. Astăzi, de exemplu, bărbat și femeie deopotrivă, amant și amantă în același timp, m-am plimbat călare într-o pădure"[1] [...]. Dar din această minunată difuziune imaginară în multiplicitatea altor corpuri și lucruri sensibile, mai rămîne, tîrziu în noaptea consecutivă muncii, un alt reziduu corporal, ecou solitar, ce face obiectul unei noi povestiri, în scrisoarea către Louise : „Capul mi se-nvîrtea. Acum mă dor tare genunchii, spatele și capul. Sînt ca un om care a [...] prea mult (scuză expresia), adică într-un fel de oboseală plină de îmbătare".[2] Trupul propriu al scriitorului nu se lasă multă vreme uitat : sinestezia pune din nou stăpînire — cu dureri și delicii — pe omul-pană care reușise să se piardă, în imaginarul artei, printre toate evenimentele unei „după-amiezi de toamnă".[3]

Corpul propriu, părăsit în favoarea actului de a scrie, se regăsește apăsat de oboseala întregii acțiuni verbale pe care tocmai a însuflețit-o. În alte împrejurări, memoria e aceea care, trezind o stare emotivă mai veche, stîrnește ca un ecou o stare sinestezică nouă ; la Trouville, de exemplu, în 1853 : „Cînd mă gîndesc că aici, în acest loc, privind acest perete alb cu reliefuri verzi, aveam *bătăi de inimă* și eram plin de „Pohezie", sînt uimit, mă pierd, *amețesc*, ca și cum aș descoperi dintr-o dată un perete vertical, de două mii de picioare, sub mine."[4] Reflexivitatea măsoară zadarnic distanța, ea rămîne solidară cu un corp tulburat, care-și impune din nou legea fără distanță. Amețeala preia ștafeta bătăilor de inimă. Carnea, obiect de groază și de fugă, apoi obiect al lucrării impersonale a artei, se încăpățînează, cu toată căldura ei, să se ofere gestului chirurgical al reflecției care (potri-

---

[1] Către Louise Colet, 23 decembrie 1853. Despre tematica cercului și a circulației la Flaubert, cf. Georges Poulet, *Flaubert*, în *Les métamorphoses du cercle*, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 1979, pp. 385-406.

[2] Către Louise Colet, 23 decembrie 1853.

[3] *Ibid.*

[4] Către Louis Bouilhet, 23 august 1853.

vit unor termeni ce revin adesea) „scormonește“ și „sondează“ viața lăuntrică : „cît despre dragoste, ea a fost marele subiect de reflecție al întregii mele vieți. Ceea ce n-am dat artei pure, meșteșugului în sine, a fost acolo ; iar inima pe care o studiam era inima mea. De cîte ori am simțit în cele mai bune momente ale mele *răceala scalpelului* ce-mi pătrundea în carne ! *Bovary va fi [...]* sub acest raport, suma științei mele psihologice“ [1]... Privirea-bisturiu este cea a doctorului Larivière : „Privirea-i, mai tăioasă decît bisturiile lui, îți intra drept în suflet și, printre afirmații și ascunzișuri pudice, desträma orice minciună“. [2] Larivière apare prea tîrziu, cînd totul e pierdut pentru Emma. De la prima aruncătură de ochi, el vede că nu mai există speranță : ...„Nu se mai poate face nimic“.[3] Dar acest personaj, care seamănă cu tatăl lui Flaubert, și moartea despre care el știe că e iminentă, fac parte din ficțiune. Îi rămîne lui Flaubert, care a provocat această agonie și acest martor, să sufere și să se bucure din cauza lor în propria sa carne.

*

Căldura unei zile frumoase. Răceala scalpelului. O întrebare a rămas în suspensie : care este proporția „ideilor primite“, a formulelor gata făcute, în cuvintele și imaginile care exprimă senzații corporale ? O altă întrebare, în sens invers, ne vine în minte : în timp ce prostia se infiltrează în toate comportamentele, în toate discursurile, nu va fi existînd, oare, un domeniu care să rămînă neatins, și care ar fi tocmai senzația, surprinderea sinestezică a corpului de către el însuși ; dincoace de cuvinte, și prin chiar lipsa lui de articulare, limbajul corporal n-ar fi oare singura expresie umană pe care n-ar contamina-o ponciful și inepția ? Dar pe acest adevăr al simțirii, atît de apropiat de mutul adevăr al lucrurilor, la frontiera nimicului, ce *formă* va ști să-l rețină și să-l

[1] Către Louise Colet, 3-4 iulie 1852.
[2] *D. B.*, III, 8, p. 329.
[3] *D. B.*, III, 8, p. 329.

comunice pentru alții, dincolo de frontierele corpului singular ? Ca să răspundem la aceste întrebări, ar trebui să analizăm din nou întreg *corpusul* nostru de exemple corporale, și să-i adăugăm multe alte pagini în care, pe un fond de tăcere, arterele bat și pieptul se strînge...

Să analizăm :

— *Dacă-i așa, zise Homais, va trebui să-i facem analiza.*

Căci el știa că la orice otrăvire trebuie să se facă o analiză ; iar celălalt, care nu pricepea, răspunse :

— *Ah ! Faceți ! faceți ! salvați-o...*

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BAUDELAIRE

Despre cîțiva reprezentanți alegorici ai poetului

Reprezentanții alegorici ai poetului sînt numeroși la Baudelaire. În mai multe texte, ei apar sub chipul deliberat derizoriu al bufonului, al nebunului, al saltimbancului, al mimului sau al jongleurului. Procedînd astfel, Baudelaire reia un loc comun al romantismului. E suficient să reamintim niște opere ilustre : *Fantasio, Regele petrece...*

Geneza acestui loc comun ar merita, desigur, un studiu atent. S-ar pune în evidență, pe de o parte, ispita pe care au încercat-o scriitorii de a construi o reprezentare mitică a Artistului, de a inventa un *alter ego* spectacular și travestit ; pe de altă parte, situînd această identificare cu bufonul în raport cu alte proiecții imaginative, s-ar vedea precizîndu-se o dublă tendință : scriitorul își proiectează declasarea socială și izolarea, cînd în condiția princiară, cînd în abjecția unui paria, și îndeosebi în a acelui paria spiritual care este bufonul. Structurile sociale ale unui univers revolut și redus la rangul de legendă permit alegerea liberă a rolurilor extreme, în care revolta scriitorului se va preschimba în imagine estetică.

Complet dezvoltat, acest mit romantic nu se mărginește la hiperbola înnobilatoare sau la hiperbola ironică. Este necesar în plus ca eșecul să vină să contrarieze superioritatea de rasă ori superioritatea de spirit : prințul va fi deposedat, condamnat la exil sau la neînțelegere ; bufonul va cunoaște umilirea, se va expune jignirilor și va rămîne fără resurse în fața celor care-l batjocoresc. Rolul astfel constituit este, într-un caz și în celălalt, al unei ființe de excepție, al cărei destin este de a se da singură în spectacol și de a-și vedea refuzată puterea pe care ordinea legitimă a lumii ar fi trebuit să i-o acorde.

Hamlet își datorează o parte din gloria sa romantică faptului că este un prinț jefuit, care intră în mod monstruos în rolul de bufon : fiul dat la o parte joacă pe lîngă uzurpator rolul rostitorului de adevăruri deghizate (sau dezvăluite) pe care-l juca Yorick pe lîngă regele legitim.

Prințul. Bufonul. În secolul al XIX-lea, aceste două roluri nu se pot imagina decît în mod nostalgic sau metaforic. „Pe cînd eram copil, voiam să fiu cînd papă, însă un papă militar, cînd comediant“ [1]. Desigur, cariera de actor i se putea deschide lui Charles Baudelaire, dar cea de papă militar nu era nimic altceva decît o reverie fără ieșire : dintre aceste două roluri imaginare, cel mai înalt, cel ce implică un elan spre „înalt“ și care se ridică la sfințenia militantă, mai ales acela este dinainte barat de anacronism. Papă sau comediant : e vorba deci de o invenție estetică, marcată de semnul irealității, în care copilul Baudelaire își atribuie o singurătate de vază, la o extremitate sau alta a unei scări sociale imaginare. Însă o fatalitate lăuntrică — spleenul — va veni curînd să întunece această strălucire visată, insinuînd în ea melancolia eșecului și a neputinței.

Dubla postulare, princiară și bufonă, ce caracterizează mitologia romantică a artistului, se regăsește integral la Baudelaire, cu singura deosebire (care e considerabilă) că Baudelaire păstrează o conștiință ascuțită a caracterului jucat al acestor două roluri. Iată-l prinț :

Eu sînt precum un rege al unei țări ploioase [2] (...).

Însă Muza sa e o „paiață lihnind de nemîncare“, care-și arată „momelile“, pentru ca „de rîs să-și salte burta mulțimile vulgare“ [3].

Desigur, acestea nu sînt decît două măști sau două alegorii printre multe altele. Dar ele au particularitatea de a se opune ca niște exacte contrarii, de a-și corespunde

---

[1] *Mon Coeur mis à nu, XXXIX*, in *Journaux Intimes*, éd. Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, José Corti, 1949, p. 95.

[2] *Les fleurs du Mal*, LXXVII, „Spleen“.

[3] *Op. cit.*, VIII, „La Muse vénale“ (trad. rom. Ion Pillat).

în mod complementar. Ele formează un cuplu. O tradiție milenară le împerechează în strigătoarea lipsă de legătură a contrastului lor. În preajma tînărului rege muribund care domnește peste o țară ploioasă, bufonul nu lipsește : este însă un bufon ineficace :

Bufonul, plin de snoave și tare-n zeflemele,
Nu poate pe-acest bólnav pervers să-l mai înșele. *

După cum se vede, Baudelaire își amintește de perechea shakespeariană a prințului și a nebunului, de care romanticii erau pasionați : dar el nu evocă această imagine decît pentru a o condamna la zădărnicie. Farmecele s-au risipit. În *O moarte eroică* același cuplu reapare, sortit totuși să se dezechilibreze și să se rupă, mai întîi prin revoltă, apoi prin moartea bufonului.

Bufonul aparține unei lumi vechi. În poemul *Spleen*, pe care l-am citat adineaori, în *Nebunul și Venus*, în *O moarte eroică*, Baudelaire ne înstrăinează într-un trecut legendar, avînd culorile unei Renașteri imaginare : nebunul poartă aici livrea, „poartă pe cap coarne și clopoței". Dar Baudelaire nu-și interzice să facă din Fancioulle un personaj însuflețit de idelie moderne „de patrie și libertate" ; pe deasupra, el face din el un mim a cărui artă se înrudește foarte strîns cu cea a „regretatului Debureau" [1].

În vremurile moderne, histrionismul se diversifică. Poemul în proză *Vocațiile* sugerează o separație. Atracția spectacolului se scindează și lasă să apară la rîndul ei o „dublă postulare" : pe de o parte, vocația teatrală propriu-zisă, ce se realizează în minunatele „palate mari și triste" ; pe de altă parte, chemarea oamenilor obișnuiți să călătorească, tentația bîlciului, „muzica de

* Trad. rom. de Al. Philippide.

[1] *De l'essence du rire*, in Baudelaire, *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1961, p. 988.

sălbatici" a țiganilor. Cu această ultimă vocație simpatizează poetul, în timp ce se lasă noaptea. Saltimbancii vor apărea într-o serie de poeme cu adevărat moderne [1], deși ele își au precursorii în universul lui Callot, al cărui ecou sînt *Țiganii călătorind*. Identificarea ocazională a lui Baudelaire cu saltimbancul se va manifesta, pe deasupra, într-o scrisoare către D-na Aupick, datată 5 iunie 1863 : „Voi trece peste trei ani, peste un an poate, prin consiliul tău judiciar (...) ca un saltimbanc printr-un cerc de hîrtie". Acest rol nu e incompatibil, de altfel, cu dandysmul, și nici cu satanismul. În textul de tinerețe, de o justețe aparte a intuiției, în care Mallarmé descrie universul baudelairian, îl întrevedem pe „saltimbancul Satan care se mișcă prin spate" [2].

Putem surprinde aici geniul baudelairian la lucru, elaborînd, prelucrînd încă o dată și prefăcînd, conform propriei sale exigențe, un material tematic moștenit, căzut în banalitate și, cu siguranță, deja comun pentru majoritatea contemporanilor săi.

Tradiția literară, îmbibată de amintiri mitice în același timp tenace și vagi, îi oferea lui Baudelaire două tipuri esențialmente diferite de personaje bufone. Pe de o parte, personajul săltăreț și șiret, vorbitorul, cîntărețul sau dansatorul sprinten, a cărui virtuozitate își bate joc de toate obstacolele ; este baladinul mercurial, pe care Renașterea îl plasa în mod expres sub semnul lui Hermes ; Ariel, Puck, clovnul muzician al lui Shakespeare ; descendentul său modern este clovnul acrobat, al cărui zbor aerian l-a încîntat pe Gautier .și Banville. Pe de altă parte, găsim imaginea inversată a acestei suverane ușurințe : un personaj a cărui *stîngăcie* contrastează în mod radical cu *dexteritatea* celui precedent ; este per-

[1] *La Muse vénale, Le Vieux Saltimbanque, Les Vocations, Les Bons Chiens.*

[2] *Symphonie littéraire,* in Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes,* éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1956, p. 263.

sonajul greoi, ființă terestră, bădăranul, adormitul cu pofte rudimentare ; teatrul lui Shakespeare oferă și cîteva asemenea frumoase exemple, precum Launce din *Cei doi tineri din Verona* ; personaje ca Gros-Jean, Gilles, Pierrot alimentează, pe scenele de bîlci ale continentului, acest comic elementar, cu un fond de tristețe, ce ia naștere din jalnica neîndemînare.

Astfel, în universul personajului bufon apare o nouă bipolaritate din care Baudelaire — atît de constant sensibil la valorile antitetice — va trage cel mai mare folos. Fancioulle și Fanfarlo sînt ființe agile în cel mai înalt grad : ele sînt copiii lui Mercur. Bătrînul Saltimbanc este, în schimb, o încarnare a stîngăciei, împinsă pînă în punctul în care rîsul nu se mai naște și în care nu mai subzistă decît un fel de groază înduioșată.

Clovnul din care Banville face eroul *Saltului de la trambulină* [1] are zadarnic o „rană în coastă" ; el sfîșie plafonul de pînză și se duce să „călătorească în stele". Albatrosul lui Baudelaire — altă alegorie a poetului — a început prin a domni în înalturi ; este un „prinț al norilor", unul dintre „regii azurului". Dar este un prinț căzut, un rege devenit măscărici :

> Ce strîmb e-ntraripatul drumeț, și fără vlagă !
> Frumos cîndva, acuma e caraghios și hîd ! *

Nimic nu se opune cu mai multă duritate facilului optimism estetic al lui Banville : arta, după Baudelaire, nu e sortită apoteozei [2], artistul nu va gusta în mod durabil bucuriile triumfului.

După părerea mea, extrema originalitate, amara acuitate a invenției baudelairiene constă în unirea, într-un același personaj, a zborului și a căderii, a triumfului și a înfrîngerii, a bătăii de aripă și a grelei fatalități. Atunci

---

[1] Piesă finală din *Odes funambulesques*.

* Trad. rom. de Șt. Aug. Doinaș.

[2] Vorbind despre Banville, Baudelaire scrie : „Totul, oameni, peisaj, palate, în lumea lirică, este — ca să spun așa — *apoteozat*". A se vedea *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 737.

cînd Baudelaire evocă pantomima unui bufon genial, este pentru a ne descrie imediat căderea lui mortală. Iar cînd, în schimb, trasează imaginea patetică a Bătrînului Saltimbanc imobil, o face nu fără a reaminti, în fugă, trecutul în care acesta a fost un comic aplaudat. În cele două parabole pe care ni le povestește, Baudelaire pare că vrea să pună în evidență reversul mortal al reușitei estetice. Baudelaire este astfel cel dintîi care a dat deplina sa anvergură tipului *clovnului tragic*, a cărui imagine se va perpetua, de la Georges Rouault la Samuel Beckett, prin intermediul literaturii și picturii mai multor decenii. Însăși Fanfarlo, îngroșîndu-se, îngreuindu-se, devenind „o curtezană ministerială", se supune — deși în mod derizoriu și banal, conform misoginiei poetului — acestei legi generale a căderii, a recăderii, pe care Baudelaire o impune făpturilor care au cunoscut mai întîi gloria saltului aerian.

Fără îndoială, imaginea clovnului tragic nu face decît să prelungească o tradiție mitică a cărei amintire n-o pierduseră cu totul circurile din secolul al XIX-lea. Studiile angliștilor au arătat acest lucru cu destulă evidență: cel puțin unul dintre tipurile clovnești ale epocii elisabetane — prostovanul care primește palme — se lasă identificat drept moștenitorul îndepărtat al unui rege de batjocură destinat, cu ocazia riturilor agrare, simulacrului unei jertfe conciliatoare. Cît despre celălalt tip clovnesc, acela care se mișcă cu agilitate, el provine în schimb dintr-un prototip diabolic, Vice, căruia misterele medievale îi acordau un spațiu foarte larg, rezervîndu-i un rol indirect în procesul mîntuirii omului. [1]

Parada de bîlci preia această tradiție cu o naivitate care mai mult amplifică decît atenuează unele dintre aspectele elementare originare. Este semnificativ faptul că Baudelaire, vorbind despre clovnii englezi, a întîrziat cu

[1] Vezi Enid Welsford, *The Fool, His Social and Literary History*, London, Faber and Faber, 1935.

îngăduință asupra imaginilor crude în care clovnul joacă rolul unei victime. Îndeosebi parodia unei execuții capitale îi reține atenția :

> Pentru nu știu ce nelegiuire, Pierrot trebuia să fie în cele din urmă ghilotinat. (...) După ce se luptase și mugise ca un bou care simte abatorul, Pierrot își îndura în sfîrșit destinul. Capul se desprindea de gît, o căpățînă mare, albă și roșie, și se rostogolea cu zgomot în fața cuștii suflerului, arătînd discul însîngerat al gîtului, vertebra retezată și toate amănuntele unei bucăți de carne de la măcelărie proaspăt tăiată pentru vitrină. Dar iată că, deodată, trunchiul scurtat, împins de monomania irezistibilă a furtului, se ridica, își șterpelea victorios capul, ca pe o șuncă sau ca pe o sticlă cu vin, și, mult mai înțelept decît marele Sfînt Denis, și-l vîra în buzunar ! [1]

De data aceasta — dar într-o viață postumă clovnul sacrificat regăsește o facultate de zbor acrobatic : el saltă din nou ca un vesel strigoi. Cu toate acestea, legate de rîs și de grotesc, după teoria scumpă lui Baudelaire, atingerea răului, curiozitatea satanică față de „aparatul sîngeros al distrugerii" ne-au făcut să le simțim împunsătura.

Într-adevăr, nici una dintre povestirile pe care Baudelaire le construiește în jurul personajului bufon nu scapă unei fatalități comune : nebunul (în *Nebunul și Venus*), Fanciolle, Bătrînul Saltimbanc sînt niște oameni ai durerii. Sînt reprezentanții alegorici ai unei concepții „sacrificiale" a artei.

Să examinăm sistemul de relații afective ce se dezvoltă în *O moarte eroică*. Raportul dintre prinț și bufon

---

[1] *De l'essence du rire*, ed. cit., pp. 989-990. (Trad. rom. de Liliana Țopa, în vol. Ch. Baudelaire, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, București, E.P.L.U., 1968, p. 268).

este, în această povestire, de natură sadică, cruzimea aparținînd, într-o măsură inegală desigur, fiecăruia dintre cele două personaje. Așa cum am văzut, prințul nu e lipsit de asemănare cu „crudul bolnav" din *Spleen*. Însă Fancioulle nu s-a mulțumit, în ce-l privește, cu rolul tradițional ce limitează contradicția adusă de bufon între limitele tolerabile ale unei flecăreli ireverențioase. El a conspirat. Baudelaire, după ce a făcut din el „aproape unul dintre prietenii Prințului", aruncă o umbră de vinovăție asupra întreprinderii revoluționare a bufonului, cu condiția de a repudia, pentru aceleași motive, perversa „favoare" pe care prințul i-o va acorda condamnatului.

Datul inițial este revolta împotriva puterii, refuzul violent pe care artistul îl opune stăpînului său. (Să nu încercăm să impunem aici o interpretare psihologică prea grosolană și să vorbim de revoltă împotriva Tatălui. Să nu afirmăm, printr-un facil recurs la referințele biografice, nici că Baudelaire face aluzie la sentimentele sale revoluționare de la 1848). Este vorba de o transgresare a ordinii stabilite. Chiar dacă această ordine stabilită a fost nedreaptă și despotică, transgresarea dobîndește valoare de sacrilegiu, căci nu se ridică numai împotriva autorității, ci împotriva prieteniei.

Parabola se va dezvolta ca istorie a unei experiențe stranii. Fără îndoială că, potrivit aptitudinii sale de a fi deopotrivă „rana și cuțitul", Baudelaire adună cîteva trăsături ale propriului său eu imaginar pentru a le atribui acestui prinț „pasionat de artele frumoase", „în mod firesc și voluntar excentric", și a cărui curiozitate morbidă se complace în explorarea frontierelor naturii umane. Îl regăsim în cele două personaje principale ale acestei povestiri pe omul care a scris : „Ar fi poate plăcut să fii, în mod alternativ, victimă și călău" [1]. În cazul de față, deși nu e vorba decît de o revoluție de palat, ne putem crede în prezența unei aplicări aproape literale a ideii notate în *Biata Belgie* : „Nu numai că aș fi fericit să fiu

[1] *Mon Coeur mis à nu*, I, in *Journaux intimes*, ed. cit., p. 51.

victimă, dar n-aș detesta nici faptul de a fi călău, — ca să simt Revoluția în două feluri !" [1].

În adevăr, în ciuda incertitudinilor pe care Baudelaire le lasă în mod voit să planeze asupra intențiilor Prințului, este limpede că hotărîrea funestă nu survine decît în momentul cînd Fancioulle oferă spectacolul împlinirii absolute a artei. Ochii prințului se luminează atunci „de un foc lăuntric asemănător cu cel al geloziei și pizmei" : el se apleacă spre micul paj și îi poruncește să fluiere. Hotărîrea Prințului e improvizată, ca și arta lui Fancioulle.

Pantomima lui Fancioulle este deopotrivă operă de artă desăvîrșită, încercare nesigură și, tocmai din pricina perfecțiunii atinse, preludiu al jertfei. Nu numai că ordalia mortală se desfășoară ca „o adevărată solemnitate" sub ochii curții adunate, după tradiția rituală ce face din pedeapsa capitală un soi de sărbătoare colectivă, ci spectacolul se dublează din cauză că Fancioulle percepe fatala fluierătură în momentul în care, ridicîndu-se pe culmea geniului său, el pare că trebuie să obțină salvarea : teatrul morții este o moarte în teatru.

Arta lui Fancioulle este strîns legată de noțiunea de viață. Mai întîi, vom constata că Baudelaire are grijă să indice tema reprezentației. Aceasta este „misterul vieții" :

> Jupîn Fancioulle excela mai ales în rolurile mute sau puțin împovărate de vorbe, care sînt adesea cele mai însemnate în acele drame feerice al căror obiect este de a reprezenta simbolic misterul vieții.

În plus, talentul aparte al lui Fancioulle constă în a uni, în cea mai perfectă contopire, mișcarea fugară și idealitatea. Rara conjuncție a celor două elemente ale frumosului se înfăptuiește și ne pune în prezența unei „capodopere de artă vie" :

---

[1] *Pauvre Belgique,* in *Oeuvres complètes,* ed. cit., p. 1456.

> (...) Dacă un actor ar reuși să fie, față de personajul pe care are sarcina să-l exprime, ceea ce cele mai bune statui ale antichității, însuflețite în mod miraculos, vii, în stare să umble, să vadă, ar fi față de ideea generală și confuză de frumusețe, acesta ar fi, fără îndoială un caz singular și cu totul neprevăzut. Fancioulle fu, în seara aceea, o perfectă idealizare, pe care era cu neputință să n-o consideri vie, posibilă, reală.

Nerușinatul triumf al vieții, la acest „ciudat bufon care glumea atît de bine pe seama morții", îl îndeamnă pe Prințul satanic să încerce proba care va demonstra puterea superioară a morții. În timp ce improvizația liberă atinge înălțimea capodoperei simbolice, Prințul ripostează printr-o agresiune tot de natură simbolică. „Fluierătura ascuțită" a pajului este semnul unui refuz opus operei, artei, artistului. Agentul marilor opere este deci copilul — nevinovat ? pervers ? sau doar supus ? — care răspunde capodoperei vii prin simbolul strident al batjocurii. Lucrarea morții se înfăptuiește în sufletul actorului, ca ecou al fluierăturii. Dezavuat în orgoliul lui de artist, Fancioulle nu mai poate continua să trăiască, el se prăbușește singur în moarte. Avem atunci sentimentul că Prințul aparține acelei ciudate categorii de călăi care-și constrîng victima să se sinucidă.

Cuplul artistului triumfător și al spectatorului subjugat s-a inversat astfel în cuplu al victimei și al călăului. Însă această inversare, ca să-și îmbrace întreaga semnificație alegorică, cere intervenția naratorului-martor. Întîmplarea ne este povestită de un personaj atent, a cărui prezență se accentuează în mod progresiv, pe măsură ce povestirea înaintează către punctul ei culminant. A treia încarnare a lui Baudelaire în *O moarte eroică :* el este acel „ochi clarvăzător" care culege sensul scenei. Ames-

tecat cu mulțimea, el a văzut, a înțeles. Totul converge spre această a treia persoană contemplativă, care este conștiința superioară grație căreia spectacolul își primește dimensiunea sa de „supranaturalism" și de „ironie" :

> Acest bufon mergea, venea, rîdea, plîngea, se convulsiona, cu o indestructibilă aureolă în jurul capului, aureolă invizibilă pentru toți, însă vizibilă pentru mine, și în care se amestecau, într-un ciudat amalgam, razele Artei și Gloria Martirului. Fancioulle introducea, prin nu știu ce har aparte, divinul și supranaturalul, pînă și în cele mai extravagante bufonerii. Pana mea tremură și lacrimile unei emoții mereu prezente îmi urcă în ochi în timp ce încerc să vă descriu această seară de neuitat. Fancioulle îmi dovedea, într-un mod peremptoriu, de necombătut, că beția artei e mai aptă decît oricare alta să acopere cu un văl spaimele abisului ; că geniul poate juca comedia pe marginea gropii cu o bucurie ce-l împiedică să vadă groapa, pierdut, cum este, într-un paradis ce alungă orice idee de mormînt și de distrugere.

După cum se vede, apariția majusculelor exegezei alegorice merge mînă-n mînă cu punerea în evidență a naratorului. Astfel, în dramaturgia sa lăuntrică, Baudelaire își asumă toate rolurile și, de fiecare dată, se condamnă la singurătate : el este prințul izolat în plictisul și „bizareria" sa, este artistul pe care îl alege „un har aparte", și este din nou spectatorul perspicace și privilegiat, singurul în stare să perceapă, deasupra capului lui Fancioulle, semnul supranatural al unei sfințenii hibride... Totul ajunge la actul de a scrie — „pana mea tremură" — în care se întoarce, tulburată de emoție, amintirea presupusă a scenei crude pe care Baudelaire și-o joacă lui însuși.

Bufonul fluierat se prăbuşeşte. Prinţul şi-a satisfăcut curiozitatea. Naratorul-martor a învăţat că, chiar dacă acoperă cu un văl, pentru o clipă, „spaimele abisului", chiar dacă se încoronează cu o aureolă aparent „indestructibilă", arta nu este o operaţie de salvare. Este cel mult o sublimă pantomimă pe marginea gropii : iar groapa nu se lasă mult timp uitată. Pe creasta de pe care domină abisul, artistul, în momentul celei mai perfecte reuşite, nu e decît o apariţie efemeră. El nu rezistă fluierăturii. Poemul în proză al lui Baudelaire se dezvoltă ca *reflecţie* în imagini asupra eşecului existenţial (şi social) al artistului, din cauza lipsei radicale de *fiinţă* care e legată de natura iluzorie a artei.

Ceea ce ne spune *O moarte eroică* sub forma unei parabole legendare, învăluite într-o atmosferă de „poveste neobişnuită", Baudelaire enunţă în *Bătrînul Saltimbanc*, pe tonul unei cronici pariziene. Povestirea unei hoinăreli pe cîmpul de bîlci se ridică aici la dimensiunea simbolului. Este unul dintre numeroasele texte ce pot ilustra remarca din *Rachete :* „În anumite stări ale sufletului aproape supranaturale, adîncimea vieţii se revelează în întregime în spectacolul, oricît de obişnuit, pe care-l ai sub ochi. El devine simbolul ei" [1].

Antagonismul ia, în *O moarte eroică*, înfăţişarea dramatică a revoltei şi a răzbunării ; el se regăseşte aici, dar sub aspectul îndulcit şi static al opoziţiei aproape picturale dintre atmosfera bîlciului şi personajul sinistru ce se desprinde în cele din urmă pe acest fond îndelung pregătit. Căci Baudelaire se străduieşte să descrie, încă o dată, trivialitatea multicoloră şi zgomotoasă a sărbătorii populare, scufundarea „hoinarului singuratic" în mulţime. Pe parcurs, îi vedem apărînd pe reprezentanţii agilităţii mercuriale, „cozile-roşii" şi „Nătărăii". Îndemînarea patronată de Hermes e încarnată la perfecţie de „un scamator strălucitor ca un zeu", în timp ce „dansatoarele frumoase ca nişte zîne ori nişte prinţese" sar şi se zben-

[1] *Fusées*, XI, in *Journaux Intimes*, ed. cit., p. 24.

guie „sub lumina felinarelor care [le umple] fustele de scîntei". Toată această agilitate a mișcării face mai dureros contrastul cu imobilitatea artistului decăzut, al cărui portret îl dezvoltă Baudelaire. Există, la Baudelaire, o atenție constantă față de raportul dintre figuri și fundaluri : este una dintre lecțiile pe care le-a reținut din intimitatea sa cu pictura. Imaginea Bătrînului Saltimbanc este un astfel de exemplu emoționant.

El aparține vastei familii a bătrînilor patetici — de două ori loviți : de senilitate și de sărăcie — care ocupă în *Florile răului* și în *Spleenul Parisului* un loc deosebit. La Bătrînul Saltimbanc, ca la atîția alți bătrîni baudelairieni, viața se refugiază și se concentrează în mod misterios în privire, în timp ce a părăsit restul corpului. Un nou contrast : viața privirii, izolată, va face cu atît mai tragică iremediabila inerție a bătrînului :

> El nu rîdea, sărmanul ! Nu plîngea, nu dansa, nu gesticula, nu striga ; nu cînta nici un cîntec, nici vesel, nici tînguitor, nu implora. Era mut și nemișcat. Renunțase, abdicase. Soarta îi era încheiată.
>
> Dar ce privire adîncă, de neuitat, plimba asupra mulțimii și a luminilor, al căror val mișcător se oprea la cîțiva pași de respingătoarea lui mizerie !

Fluierătura îl lovea de moarte pe Fancioulle, în momentul în care acesta ajungea pe culmea puterii estetice : tiranul demonstra vulnerabilitatea omului în spatele triumfului artei. Bătrînul Saltimbanc apare ca o figură pură a eșecului : cu un fel de nerușinare, el oferă spectacolul decăderii tăcute, secătuirea energiei și a voinței, neputința fatală. Seria insistentă a negațiilor la care Baudelaire recurge pentru a descrie atitudinea încremenită a personajului, sporește, oarecum, pasivitatea lui forțată, — *pătimirea* sa. Pentru noi, care cunoaștem soarta poe-

tului, muțenia Bătrînului Saltimbanc apare ca o aluzie profetică la afazia lui Baudelaire.

Fancioulle și Bătrînul Saltimbanc, aceste două personaje atît de opuse prin trăsăturile lor generale, primesc prin tehnica narativă a lui Baudelaire o caracteristică comună : amîndoi ne sînt prezentați pe fundalul unei sărbători ostile ori indiferente. Mai mult, pentru martorul privilegiat și zguduit care e naratorul, amîndoi lasă să se întrevadă în spatele lor „hăul", abisul neantului ; amîndoi ne sînt descriși la sfîrșit de carieră, unul în paroxismul unui triumf zadarnic, celălalt în nemișcare și paralizie. Viitorul le este interzis. Dacă moartea subită a lui Fancioulle poate duce cu gîndul la căderea lui Icar sau la aceea a lui Euphorion (în al doilea *Faust*), supraviețuirea imobilă a Bătrînului Saltimbanc este o moarte fără sfîrșit. Falsele podoabe derizorii, parada jalnică continuă să existe în zadar, pentru nimeni, creînd golul în jurul lor. În fața „barăcii" sale, bătrînul tragic păstrează în plină evidență poza artistului care s-a despărțit de oameni pentru a se consacra frumuseții ; el continuă să se dea în spectacol, în speranța nebunească de a găsi un public față de care să se „prostitueze". Acestei prime separații (în care se definește izolarea specifică a artistului) i se adaugă alta : el a încetat să intereseze, lumea se îndepărtează de el. Singurătatea e deci îndoită, întrucît izolării necesare a artei i se adaugă pierderea afecțiunii publicului.

În cele două texte, destinul bufonului-martir se hotărăște în punctul de întîlnire dintre o fatalitate lăuntrică (decrepitudinea, orgoliul vulnerabil) și o putere exterioară (ostilitatea prințului, indiferența publicului). Bătrînul Saltimbanc nu mai are resurse interioare, iar arta lui nu mai are destinatar. Precizînd, într-un mod limpede dar puțin îngust, sensul simbolic al personajului, Baudelaire face din el „imaginea bătrînului om de litere care a supraviețuit generației pe care o amuzase; a bătrînului poet fără prieteni, fără familie, fără copii, degradat de mizeria sa și de ingratitudinea publicului, și în a cărui baracă

lumea uitucă nu mai vrea să intre". Descoperim atunci că „lumea uitucă" joacă, pentru Bătrînul Saltimbanc, rolul sadic care era cel al tiranului crud față de Fancioulle.

Sadismul Prințului se manifesta în acuitatea unei priviri geloase: el dădea, printr-o agresiune ingenioasă, replica virtuozității lui Fancioulle. În schimb, inerția Bătrînului Saltimbanc pare să provoace o cruzime la fel de negativă: această cruzime constă în a *nu-l mai vedea* pe artistul decăzut. Dacă raportul aproape amoros dintre Prinț și bufon posedă caracterul răutății pe care Baudelaire o atribuie de obicei actului iubirii (*„duellum"* în care imposibila unitate se exprimă prin lupta ucigașă), indiferența mulțimii și inerția Bătrînului Saltimbanc întind o *distanță* de netrecut, ce exclude — de data asta prin îndepărtare — orice posibilitate de întîlnire. Artistului neputincios îi corespunde un călău inconștient.

Negația ucigașă se situează deci, pe de o parte, în extrema *atenție* a Prințului și, pe de altă parte, în totala *lipsă de atenție* a mulțimii. Artistul e sortit, de fiecare dată, morții, — moarte eroică sau supraviețuire antieroică, una oferind imaginea în negativ a celeilalte.

Numeroase sînt poemele în proză în care Baudelaire se pune pe sine însuși în scenă, în calitate de martor și de povestitor. Dar — insist asupra acestui fapt — *O moarte eroică* și *Bătrînul Saltimbanc* prezintă o analogie suplimentară : într-un text ca și în celălalt, martorul este cuprins brusc de o emoție violentă :

> Pana mea tremură și lacrimile unei emoții mereu prezente îmi urcă în ochi în timp ce încerc să vă descriu această seară de neuitat. [1]
> Îmi simții gîtlejul strîns de mîna îngrozitoare a isteriei, și mi se părea că privirile mele erau întunecate de acele lacrimi ce nu vor să cadă. [2]

[1] *Une Mort héroïque.*
[2] *Le Vieux Saltimbanque.*

În ambele cazuri, relația esențială, încetînd să se joace exclusiv între victimă și călău, devine o relație „triunghiulară". Naratorul-martor, a cărui milostenie demonstrativă vine să stabilească deopotrivă un raport de contrast și de complicitate cu cruzimea evenimentului, înregistrează imaginea unei agonii, în sensul puternic al termenului, pentru a și-o aplica sie însuși în mod simbolic. Din acel moment, spectacolul se interiorizează, iar poemul se încheie prin epifania unei semnificații care, aprofundînd lumea din afară, anulează exterioritatea evenimentului înfățișat. Conștiința morții și a neputinței artei dă astfel naștere unei noi arte, unei arte funciar moderne.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„...ALTERIUS SPECTARE LABOREM“ *

(Maldoror pe țărm)

Ducasse este celebru pentru comparațiile sale („frumos ca“). În această privință e considerat incomparabil. Dar nu putem vorbi despre *Maldoror* fără să trimitem la niște texte ancestrale, supuse capriciului unei pervertiri polimorfe. Niște surse, desigur, dar care fac să se învîrtă roata turbinei parodice.

Trebuie să ridicăm interdicțiile respectului și să vorbim fără sfială despre modelele literare. De ce *Cînturile*, această vastă întreprindere de desfigurare, de transfigurare, de negare, aplicată la tot ceea ce i se expune, nu și-ar lua ca obiect și ceea ce a fost considerat mai înainte ca artă și substanță a cîntului ?

Și de ce să nu încercăm a repera, atunci cînd putem, modelele batjocorite, pentru a vedea mai bine cum operează distanțarea, variația, diferența ? Dacă această operă este fără precedenți, ea e astfel prin modul în care își tratează premergătorii.

Invectivă, palinodie

De la *Maldoror* la *Poezii*, opoziția se aseamănă cu cea care, la antici și la imitatorii lor din Renaștere, face ca palinodia să urmeze invectivei. Genul autorizează agresiunea insultătoare, cu condiția ca aceasta să fie anulată de retractarea ulterioară. Scuza restabilește echilibrul balanței : onoarea victimei insultate obține o reparație. Dar dacă totul revine în punctul de echilibru, faptul se întîm-

* „...Să privești chinul altuia“ (Lucretius, *De rerum natura*, II).

plă după ce s-a trecut prin batjocură, apoi prin batjocura inversă. Acest model e atrăgător. Începi totuși să te îndoiești : se reechilibrează, oare, atît de bine totul la Ducasse ? Joacă el, oare, cu Dumnezeu același joc ca și Stesichor cu Elena ? Prima agresiune nu e, la Ducasse, lipsită de ambiguitate ; răul nu domnește fără restricții, răsturnarea în sensul binelui este uneori practicată de Maldoror. Palinodia, la rîndul său, nu se oprește la momentul potrivit ; rîșnița pornită continuă să funcționeze ; clasicii, invocați împotriva „marilor capete moi" ale romantismului, sînt întorși pe dos, lăsați pradă răsturnării sistematice. „Bietul Racine !", „Bietul Corneille !" Palinodia este parodiată și se întoarce la invectivă...

Opera ironiei

Descurajarea comparației (făcînd totuși apel la ea), dejucarea comentariului, încurcarea oricărei urme pentru a nu fi niciodată regăsit, condamnarea admiratorilor la vocabularul teologiei negative : este efectul cel mai general al *Cînturilor lui Maldoror* — cel puțin asupra cititorilor informați. Însă acest efect evaziv este destul de ușor de identificat : e cel pe care ironia („ironia romantică" a teoreticienilor germani) urmărește să-l producă. A spune acest lucru nu înseamnă a atenta la ceea ce face opera inaccesibilă, ci dimpotrivă, a-i acorda dreptul la separație, la singularitate, — a admite că, în sinuozitatea ei, ea nu poate fi interpelată și că nu răspunde la nici o întrebare, — că gravitează singuratică în zgomotul și furia ei, în tăcerea ei de plumb. Așa cum e celebrată, această operă posedă deopotrivă strălucirea insesizabilului (a libertății fără frîu), și neagra masivitate a obiectului, — a fetișului în care vrăjitorii își înfig cuiele. Or, această esență paradoxală este tocmai cea al cărei program îl formulase Friedrich Schlegel, sub noțiunea de ironie. Maldoror în oglindă, contemplîndu-și hidoșenia, nu face decît să împingă spre negru „frumoasa autoreflectare" a autorului în opera sa, celebrată de Schlegel.

Pînă şi alternanţa invectivei cu palinodia, aşa cum o mlădiază Ducasse pentru sine ; pînă şi acele multiple întoarceri reflexive anulînd sau suspendînd enunţul care tocmai s-a încheiat — funcţionează potrivit polarităţii autocreaţiei şi autodistrugerii din care Schlegel face una dintre trăsăturile distinctive ale ironiei. Ironistul e inepuizabil în seria identităţilor sale substitutive. Orice metamorfoză face să dispară o formă antecedentă şi să se ivească o fiinţă nouă. Este evident că, producînd un autor, Contele de Lautréamont, producător al lui *Maldoror*, al cărui erou îşi schimbă el însuşi înfăţişarea în mai multe rînduri, — Ducasse a dezvoltat foarte pe larg resursele autocreaţiei. Ea implică pentru el în egală măsură metamorfoza necontenită şi refuzul acesteia : „Vreau să rămîn singur în intimul meu raţionament. Neatîrnare... sau să fiu schimbat în hipopotam. (...) Lumea insului meu şi Ziditorul, e prea mult pentru o minte". * Cît despre autodistrugere, nu numai textul poetic constituie obiectul ei, ci şi eroul, inseparabil de text. Maldoror dispune în mod suveran de propriul său sfîrşit. Strofa insomniei se încheie cu aceste cuvinte : „Să vie ziua funestă cînd voi dormi ! La deşteptare, briciul meu, croindu-şi drum prin beregată, va dovedi că nimic nu era, într-adevăr, mai aievea".

Conceptul de ironie romantică (formulat de Schlegel, Tieck, Solger, criticat de Hegel şi Kierkegaard) este destul de cuprinzător pentru a primi cea mai mare parte dintre caracteristicile pe care critica, chiar şi cea mai recentă, le-a evidenţiat la Ducasse : angelismul negru, narcisismul, revolta (sau transgresiunea), seria substituibilă la nesfîrşit a „subiecţilor" efemeri în care Lautréamont-Maldoror se distribuie, ocaziile capricioase în care autorul (Lautréamont ? Maldoror ?) iese din textul său pentru a-l comenta, a-l rectifica sau a-l contrazice ; absenţa unei voci care să susţină responsabilitatea permanentă a unui

* Pentru versiunea românească, v. Lautréamont, *Opere complete*, trad. de Taşcu Gheorghiu, Bucureşti, ed. Univers, 1976.

locutor stabil ; rolul atribuit cititorului încă de la începutul textului, funcția în egală măsură de obstacol și de oglindă pe care pagina le interpune între autor și cititor... Însă programul ironiei, așa cum îl urmează Ducasse, îl vedem îndeplinindu-se pînă la extrema limită, — aceea la care ironia se pustiește pe sine însăși, se întoarce o dată mai mult împotriva ei înșăși. Ducasse supraliciteză asupra a ceea ce era, chiar de pe acum, o formulă acceptabilă a ironiei :

> Judecățile mele se vor ciocni cîteodată de zurgălăii descreierării și înfățișarea serioasă a ceea ce nu e în definitiv decît grotesc (cu toate că, după unii filosofi, e destul de greu să deosebești bufonul de melancolic, viața ea însăși fiind o dramă comică sau o comedie dramatică); totuși, e îngăduit fiecăruia să omoare muște și chiar rinoceri, ca să se odihnească din cînd în cînd de o muncă prea amețitoare.

....„Un om sau o piatră"

O comparație cu Musset („inteligență de ordinul al doilea") ne va permite să recunoaștem și mai bine supralicitarea ironiei.

Musset îl face pe Fantasio să spună : „Oh ! aș vrea *să mă pasionez* pentru un homar cu mustar, pentru o vînzătoare, pentru o clasă de minerale". Iar Ducasse : „E un om sau o piatră sau un arbore care va începe cel de-al patrulea cînt". La Fantasio, ironia înseamnă arbitrarul, care acceptă ca obiectul dorinței să fie orice, să se fixeze asupra primei venite, cu condiția ca acest lucru să fi fost hotărît în mod liber de către conștiință ; pentru acest burghez în căutare de aventuri, libertatea ironică s-a manifestat, pe deasupra, prin amînarea dorinței, prin incapacitatea pasiunii ; ea s-a inversat, ca să spunem așa, în regretul melancolic de a rămîne nefolosită. Toate

acestea sînt niște „smiorcăieli" în ochii autorului *Poeziilor :* maniera ce-i este proprie constă, la începutul *Cîntului al patrulea,* în anularea oricărui subiect, a oricărei referințe la un *eu* (la o „inimă") care se plictisește din lipsă de ocupație, și care face să se perinde ipotezele veleitare. Arbitrarul nu se mai manifestă în modalitatea, subiectivă și neputincioasă, a lui „aș vrea", ci în decretul declarativ care stabilește echivalența dintre om, piatră sau arbore. Dar dispariția subiectului, aparenta impersonalitate a frazei lui Ducasse nu merg în sensul unei dispariții a libertății ironice : ele îi marchează mai degrabă întărirea : precipitatul substantificat. Dacă ironia este perpetua depășire a ceea ce ar putea fi considerat ca închidere într-o determinare oarecare — meta-ironia, ea însăși depășire a ironiei, se va preface că acceptă toate formele determinate, riscînd să facă apel, pentru a se elibera de ele, la puterea de metamorfoză la care n-a renunțat nici o clipă. Conjuncția *sau* (... *sau* o piatră *sau* un arbore") angajează fără multă osteneală un mecanism de substituire virtualmente infinit.

Pe o stîncă a țărmului

Ca să-și descrie gradul superior de libertate, ironia s-a servit adeseori de metafora spectacolului : marea văzută de pe țărm, scena văzută de pe treptele amfiteatrului [1]. I s-a întîmplat, destul de des, să devieze în profitul său imaginea celebră în care Lucrețiu exprima seninătatea contemplativă a celui care cunoaște jocul atomilor : *Suave mari magno...* * Ironia maldororiană nu putea să lase nefolosit acest *topos* pe care tradiția l-a variat la nesfîrșit. Strofa „bătrînului Ocean" furnizează o versiune a lui,

[1] A se vedea lucrarea lui Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer,* Suhrkamp, 1979.

* Plăcut e cînd, pe întinsa mare... (Lucretius, *Op. cit.).*

pe care se cuvine s-o apreciem în funcție de trădarea, de distorsiunea deliberată pe care ea o impune antecedenților săi.

Captivă a „iluziei surselor" (Blanchot), lectura ar observa că, în această strofă, nu lipsește nici suferința celorlalți *(...alterius spectare laborem)*, nici chiar „bătăliile în regulă". Însă Lucrețiu adăuga : „nu pentru că aflăm o prea mare plăcere la vederea suferinței" ...În timp ce Lautréamont, parafrazîndu-i pe moraliștii din secolul al XVII-lea, înrăutățește lucrurile la maximum : „Cine va pricepe pentru ce sorbi îndelung nu numai neplăcerile de obște ale semenilor, dar și cele osebite ale prietenilor celor mai dragi, și că ești totodată și îndurerat ?"

Spectatorul maldororian, chiar dacă, într-un anumit moment, pune semnul egalității între ocean și filosof („măreția ta morală, imagine a infinitului, e nemărginită ca gîndirea filosofului"...), este gata să înlăture superioritatea rațională din care Kant făcea esența însăși a sentimentului sublimului în fața „întunecatei mări cuprinse de furie". Oceanul însuși este, de fiecare dată, cel care-l învinge pe om : „Eu spun că au găsit ceva mai puternic decît ei". Iar oceanul merge pînă acolo încît ia înapoi oamenilor privilegiul poziției de spectator : „Acest patriarh privitor, contemporan al vîrstelor dintîi ale globului nostru suspendat, zîmbește cu milă cînd asistă la bătăliile navale ale națiunilor".

Ar trebui, oare, să presupunem atunci că, renunțînd la diferența de înălțime, spiritul renunță în același timp la ceea ce constituie în mod esențial ironia — pentru a lăsa să triumfe masa *materială* a valului ? Aceasta ar însemna să nu vedem limpede că Lautréamont se ține la distanță, în orice moment și prin toate mijloacele, față de enunțul liric, de celebrarea în care acordă victoria Oceanului. Asistăm la reemergența unei noi libertăți ironice, ce se desprinde, val după val, dintr-un discurs care proclamă strivirea omului. Puțin lipsește ca puterea meta-discursivă, asigurîndu-și propria salvgardare, să contribuie la definirea a ceea ce depășește nu ca o putere naturală (ocea-

nul despre care se vorbește în mod aparent), ci ca un pur discurs (frazele și „zgomotul lor spumos", ce par a vorbi despre el): dacă oceanul (cum s-a spus) nu e aici decît textul care se desfășoară rînd după rînd, ironia e teafără, — însă lumea e pierdută, iar *răul,* conflictul dispar în continuitatea mai mult sau mai puțin omogenă a *textului.* Dar răul nu dispare niciodată pentru multă vreme. Răul esențial este tocmai această pierdere a lumii, înecată de afluxul de „semnificanți", alungați și acoperiți la nesfîrșit de către alți semnificanți. Ironia nu-și va fi evitat astfel propria moarte decît condamnînd la moarte — anulînd — obiectul imens, masa oceanului, căreia, din sfidare, pentru a contrazice o înțelepciune mereu repetată, i-a redat supremația, însă pentru a-i aboli de îndată statutul de realitate. Nerămînînd în conflict decît cu un derizoriu ocean de cuvinte, ea nu va fi făcut totuși decît să-și întîrzie moartea. Căci această autonomie, acest arbitrar nelimitat al „semnificantului", atrag după ele asfixia ironiei pe cîmpul propriului ei triumf...

Chiar dacă această lectură (care se bucură astăzi de o anumită favoare) ar fi legitimă, ea n-ar putea prevala în mod absolut.

Atunci cînd, modificînd o apostrofă adresată lui Dazet, pentru a-i substitui faimoasa apostrofă la „caracatița cu privirea de mătase", oare autonomia limbajului este cea pe care Ducasse o lasă să precumpănească ? Numele animalului vine să-l șteargă pe cel al condiscipolului asupra căruia Ducasse concepea o evidentă proiecție homosexuală. A avut loc o „deplasare" : litera *z* din numele lui Dazet a putut juca rolul de analog vizual al unui braț al caracatiței ; identificarea homosexuală *(soi* — sine) este poate preluată de *soie* (mătase). Nu aceasta este însă esențialul. Independent de toate elementele care ar cere (și care au cerut) serioase comentarii, ceea ce mi se pare deosebit de semnificativ este faptul că perechii de contemplatori „umani" i s-a substituit cuplul lui Maldoror și al caracatiței. Chiar dacă Maldoror și Dazet ar fi fost două ființe aproape identice în fața spectacolului stranietății oceanice, distanța ar fi rămas aceeași, între contemplato-

rul dedublat și scena contemplată : distanță între om și masa unui uriaș obiect natural. Dar apariția caracatiței alături de Maldoror, „pe vreo stîncă de pe țărm", face să iasă din oceanul contemplat una dintre cele mai monstruoase făpturi ale sale, și o instalează alături de însuși contemplatorul, într-o comuniune în același timp strînsă și disimetrică. Atunci cînd Maldoror îl invita pe Dazet, el imagina „pieptul tău aproape de pieptul meu", iar asemănarea, de la același la același, era asigurată ; cît despre caracatiță, ea trebuia, potrivit spuselor lui Maldoror, să-și lipească „pîntecul de mercur de pieptul meu de aluminiu" : pîntec și piept, mercur și aluminiu marchează în același timp niște analogii generice (părți ale trupului, metale) și niște diferențe specifice : chiar și în îmbrățișarea imaginată, prevalează o alteritate disonantă. Funcția contemplativă este de acum înainte împărțită între „eul liric" purtător al unei asemănări umane și groaznica făptură ieșită din adîncurile spațiului „obiectiv". Ce putem spune ? Că în chiar măsura în care se știe inevitabil stăpînită de dorință (Dazet), privirea ce se îndreaptă spre agitația violentă a spațiului marin nu mai poate să se simtă distinctă : e implicată ea însăși ca actor în această agitație. Este complicele ei.

În cîntul al doilea, scena naufragiului — contemplat din înaltul unei „stînci, aproape de mare" — reînnoiește, la modul activ și dramatic, aceeași „experiență", potrivit schemei aceluiași *topos*. Spectacolul corăbiei care se scufundă provoacă în Maldoror o plăcere intensă : sadismul implicit al oricărei superiorități ironice se manifestă, de data asta, în mod deschis, prin salvele pe care Maldoror, cu „pușca lui cu două țevi", le trage asupra naufragiaților care încearcă „să ajungă la stîncă înot". Tirul asupra naufragiaților este afirmarea accentuată, hiperbolică, a suveranității pe care și-o atribuie, pe țărm, spectatorul exultînd în fața dezastrului „vasului de război". Însă în acest act crud, plăcerea distantă se transformă în participare la lupta violentă în care erau amestecate corabia

și stihiile. Spectatorul renunță la imobilitatea lui, — la poziția sa în afara jocului : el nu se mai mulțumește să fie în avans cu o *cunoaștere (savoir)* față de cei ce sînt pradă agitațiilor furioase ale existenței. La vederea „acestui soi nou de bătălie navală" pe care enorma „femelă de rechin" o dă cu concurenții ei, Maldoror intervine, trage din nou, apoi se aruncă în mare cu un pumnal în mînă, ca s-o salveze. Faimoasa scenă se termină — cine nu-și amintește — cu înlănțuirea și acuplarea „înspre adîncimile genunii". Este răsturnarea cea mai completă a situației de privire de deasupra pe care *toposul* lucrețian (și, în continuare, ironia concepută ca transcendență eliberatoare) o atribuia eroului intelectual. De data aceasta, făptura adîncurilor nu vine (așa cum Maldoror o invita pe caracatiță) să împărtășească pe stîncă singurătatea contemplatorului ; cantemplatorul însuși este cel care, atras de ființa privită, se aruncă spre adîncuri, pentru o rece cununie cu animalul, investit deopotrivă cu valoarea de *monstru* și cu aceea de *mamă*. (După cum a observat Maurice Blanchot, tocmai pe femela rechinului dorește Maldoror — în cîntul I, strofa 8 — s-o aibă ca mamă.) În ambele cazuri, distanța se anulează și cercul se închide. Scufundarea e semnul renunțării la transcendența ironică.

Ariditatea cuvintelor și abisul marin

Această mișcare agresivă și regresivă — a imaginației spre densitatea umedă populată de monștri, spre născătoarea devorantă — este, oare, incompatibilă cu aceea a ironiei, despre care spuneam că se încheia cu tălăzuirea limbajului pe plaja aridă a hîrtiei ? Să propunem, cel puțin, această ipoteză : *progresul* ironiei, care contestă semnificantului orice naturalitate, care insistă în același timp asupra arbitrarului și asupra autonomiei limbajului, asupra autoconstrucției și autodistrugerii rostirii, — își găsește imaginea speculară în *regresiunea* care, în sens pro-

priu și în sens figurat, se scufundă spre „hymeneul" abisal : aceeași mișcare zămislește monștrii și produce, în mod ironic, textul...

Ficați sfișiați

Invectivă : „O uriașă femelă de rechin vine să ia parte la pateul de ficat de rață și să mănînce rasol rece".

Palinodie : „Orice literatură care discută axiomele eterne e osîndită să nu trăiască decît din ea însăși. Ea e nedreaptă. Ea își sfîșie ficatul."

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

Jean Starobinski și mobilitatea privirii critice 5

I

Vălul Poppeei 28
Literatura — textul și interpretul 45
„A se pune în locul..." (Mutația criticii, din epoca clasică pînă la Diderot) 62

II

„Ca și de-a iadului poartă lehamite mi-e..." 84
Sabia lui Aias 108
Despre linguşire 156
Exilul critic 187
Despre stilul filosofic al lui *Candide* 218
Candide și problema autorității 228
Spațiu al zilei, spațiu al fericirii 240
Jean-Jacques Rousseau : Fericirea din timpul zilei și munca nocturnă 253
Remediul în rău 283
Incipitul *Nepotului lui Rameau* 331
Stendhal pseudonim 354
Scara temperaturilor 398
Baudelaire. Despre cîțiva reprezentanți alegorici ai poetului 442
„...Alterius spectare laborem" (Maldoror pe țărm) 458

BCU IAȘI CENTRU UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : SANDA ANGHELESCU
Tehnoredactor : VICTOR MAȘEK

*

Bun de tipar : 15.08.1985.
Coli de tipar : 29,50.

*

Tiparul executat sub cd. 5099/985 la
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ BACĂU
Str. Mioriței nr. 27

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1985

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

33055 DEP. LEGAL 1985

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 23,50

Critica nu este reprezentarea fidelă a unei opere, dublarea ei într-o oglindă mai mult sau mai puțin limpede. Orice critică completă, după ce a știut să recunoască alteritatea ființei sau a obiectului către care se orientează, știe să dezvolte în legătură cu ele o reflecție autonomă și găsește pentru a o exprima un limbaj ce-și marchează cu vigoare diferența. Oricît de strînse au fost, într-un timp central al cercetării, simpatia și identificarea, critica nu rostește încă o dată opera așa cum aceasta se enunță ea însăși. Opera critică se constituie conform necesității sale proprii, la nivelul său particular de desăvîrșire, docilă față de obiectul ei, însă independentă prin ținta sa.

JEAN STAROBINSKI

JEAN STAROBINSKI (n. 1920, Geneva), este profesor de Istoria ideilor la Universitatea din Geneva. Medic de formație, interesat îndeosebi de psihiatrie și psihanaliză, dar și de teoria generală a cunoașterii, a optat în cele din urmă pentru critica literară, avîndu-l ca maestru pe Marcel Raymond, al cărui asistent a fost, la aceeași Universitate. După **Montesquieu par lui même** (1953) și teza de doctorat din 1957 — **Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle** —, a mai publicat volumele : **L'Oeil vivant** (1961), **L'Invention de la liberté** (1964), **La Relation critique** (1970), **Le Portrait de l'artiste en saltimbanque** (1970), **Les Mots sous les mots** (1971), **Trois fureurs** (1974), **Montaigne en mouvement** (1982).

BCU IASI